Arthur Schnitzler als Erzähler

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER PHILOLOGISCH-HISTORISCHEN ABTEILUNG
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER UNIVERSITÄT BASEL

vorgelegt von

RICHARD PLAUT

aus Frankfurt am Main

1935

Genehmigt von der Philologisch-Historischen Abteilung der Philosophischen Fakultät auf Antrag der Herren Professoren Dr. F. Zinkernagel und Dr. E. Hoffmann-Krayer.

Basel, den 29. Juni 1935.

Prof. Dr. Felix Stähelin
Dekan.

R.UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Dem Andenken meiner Mutter

Arthur Schnitzler als Erzähler

Inhaltsangabe.

Seite

Vorbemerkung 5

Einleitung 6

I. Kapitel: Ort und Zeit 8
- a) Ort
- b) Zeit
- c) Strömungen

II. Kapitel: Charaktere 19
- a) Helden
  - 1. Die „Anatols“
  - 2. Die Alternden
- b) Frauen
- c) Sonderlinge

III. Kapitel: Konstellationen 37
- a) Der „Umbruch“ und seine Motive
- b) Der Betrug
- c) Schein und Sein
- d) Schicksal und Zufall

IV. Kapitel: Impressionismus und Ethik 62
- a) Der impressionistische Mensch
- b) Der amoralische Mensch

V. Kapitel: Der Formkünstler 76
- a) Der impressionistische Schilderer
- b) Die Dialognovelle
- c) Der Bühnentechniker
- d) Die Stilformen des Alters
- e) Der Feuilletonist

VI. Kapitel: Die Monologno velle als Gipfelung 86
- a) Vorklänge
- b) „Leutnant Gustl“
- c) „Fräulein Else“

Schlußbetrachtung 97

Anmerkungen 102

Literatur-Verzeichnis 112

Verzeichnis der Werke Arthur Schnitzlers 116

Vorbemerkung.

Die Arbeiten, die sich mit dem Werk Arthur Schnitzlers beschäftigen, sind nicht allzu zahlreich. Während es über seinen Zeitgenossen Hugo v. Hofmannsthal eine Fülle von Arbeiten allgemeineren und speziellen Charakters gibt, hat die literarische Forschung anscheinend Schnitzler für ein weniger würdiges Objekt gehalten. Wirklich eingehend behandeln ihn nur die Arbeiten Josef Körners, an die hier vielfach angeknüpft werden konnte. Auch Körner behandelt Drama und Erzählwerk gemeinsam: die so sehr notwendige Untersuchung über Arthur Schnitzler als Dramatiker steht heute noch aus — während es über die Hofmannsthalschen Lustspiele z. B. eingehende Spezialarbeiten gibt — und es ist unter den heutigen Umständen wohl auch kaum mit dem Erscheinen derartiger Arbeiten zu rechnen.

Ebenso zweifelhaft ist es, ob der Verlag S. Fischer weiter die von Otto Schinnerer begonnene Publikation unveröffentlichter Werke fortsetzen oder gar mit der des Briefwechsels beginnen wird. Der Herausgeber der „Kleinen Komödie", Prof. Schinnerer in New York, gab leider auf briefliches Ersuchen hin keine Auskunft. Umso dankbarer muß ich für die liebenswürdige Hilfe von Herrn Dr. Franz Goldstein in Kattowitz sein, der mir nicht nur aus seinen Gesprächen mit dem Dichter Interessantes mitzuteilen wußte, sondern mir auch durch das Ueberlassen von schwer zu erlangendem Material freundlich zur Hand ging.

Erschwert wurde die Arbeit auch durch das Fehlen einer philologisch einwandfreien Ausgabe. Die Nummerierung der Bände bei S. Fischer ist nicht übersichtlich, es laufen zwei Editionen außerdem durcheinander.

Den herzlichsten Dank aber schulde ich dem Anreger und unermüdlichen Betreuer dieser Arbeit, Prof. Dr. Franz Zinkernagel, der mir aufopferungsvoll mit Rat und Tat zur Seite gestanden hat. Daß er den Ausdruck meiner großen Dankbarkeit nicht mehr entgegen nehmen kann, daß ein unerbittliches Geschick ihn frühzeitig dahingerafft hat, erfüllt mich mit tiefem Schmerz. Was ich dem Lebenden schuldete, bleibe ich dem Toten für immer schuldig.

Basel, April 1936.

Einleitung.

Die spärlichen Arbeiten, die sich mit dem umfangreichen Opus Arthur Schnitzlers beschäftigen, gelangen aus einem einfachen Grund meist zu einem schiefen oder unvollständigen Bild: das Material lag ihnen noch nicht lückenlos vor. Erst jetzt, nach dem Tode des Dichters, dem Erscheinen des Nachlaßbandes: „Kleine Komödie“ und der unentbehrlichen Bibliografie von Otto Schinnerer, kann an ein exakt wissenschaftliches Arbeiten gedacht werden. Gewiß: eine entscheidende Wendung, eine überraschend neue Seite haben die Alterswerke nicht offenbart, die Voraussagen der einfühlsamen Essayisten Specht und Körner[1]) sind in einem gewissen Grade eingetroffen. Doch brachte „Flucht in die Finsternis“ eine formal ganz ausgereifte, in der lichtvollen Auseinanderwicklung kompliziertester Wahnvorstellungen neuartige Technik, die in das Schema vom „erotischen Dichter“ nicht recht passen will, und die „Kleine Komödie“ die bis dahin fehlende epische Entsprechung zum „Anatol“.

Jegliche Einzeluntersuchung — z. B. über die Zusammenhänge seiner Novellistik mit der seiner ausländischen Zeitgenossen, der Dänen Bang und Jacobsen, über die „kleine Form“ und ihre Ausgestaltung auf österreichischem Boden fehlt. Selbst die Wesenszüge der neueren österreichischen Novellistik und ihrer Verknüpfungen mit der reichsdeutschen sind nirgends eindeutig und ausführlich dargelegt.[2]) Materialvorstudien, die bei den älteren Dichtern des 19. Jahrhunderts, bei den „Neuklassikern“ George, Hofmannsthal in breitem Maße als Grundlage dienen können, sucht man vergebens. So betritt die Schnitzler-Forschung ziemliches Neuland. Gehalt, Technik, Aufbau seiner Dramen müßten noch eingehend geprüft und auseinandergesetzt werden. Die einzige Schrift, die verhältnismäßig lückenlos das ganze dichterische Werk berücksichtigt, Wiedenbrügs Dissertation: „Die literarischen Motive in der erzählenden Kunst Arthur Schnitzlers“,[3]) verfiel in den Fehler, im rein Stofflichen hängen zu bleiben. Statistik und Aufzählung der Gesellschaftstypen, äußerer Requisiten, häufiger Milieuwiederkehr ersetzen Wesensanalyse und Formbetrachtung. Verdienstvolll bleibt der Nachweis der Schnitzlerschen Motive bei den Vorgängern, wie v. Saar, Ebner-Eschenbach und den Zeitgenossen wie Bahr und Braun,

aber über den Wert einer Materialsammlung und einer sorgsamen Herausarbeitung des immer wieder an der Donau Gestalteten geht diese Dissertation nicht eigentlich hinaus.

So mußte die systematische Betrachtung der erzählenden Dichtungen Schnitzlers ziemlich weit ausholen, das dramatische Werk mit einbeziehen, für das eine Spezialuntersuchung unerläßlich wäre. Auch konnte weniger auf direkte Abhängigkeiten, Vorbilder und sprachlich-stilistische Beeinflussungen eingegangen werden, denn auf Sondierung und Klarstellung des immer wiederkehrenden Wesenhaften. Ausdrücklich wurde auf die biografische Methode der Ableitung des Werkes aus bestimmten Erlebnissen verzichtet. Einmal, weil weder Briefwechsel noch persönliche Erinnerungen an und von Schnitzler in genügendem Umfang vorhanden, zweitens aber, weil die Erlebnisphänomene doch immer etwas Aeußerliches sind,[4]) höchstens „der Baugrund, auf dem sich das Kunstwerk erhebt, aber nicht ihr zentrales Sein". Außerdem kreisen die Inhalte unseres Dichters stets um Aehnliches, der Entsprechungen sind zahlreiche, und es kann einfach nicht angenommen werden, daß immer die gleichen Erlebnisse wieder den Anstoß geliefert haben: denn die Probleme unseres Dichters lassen sich nicht wiederholt erleben, sie sind Ausdruck einer Wesenszugehörigkeit und künstlerischen Gestimmtheit, die freilich von Aeußerem mitherrühren mag.[5]) So soll Herkunft und Bodenverknüpftheit nicht verschwiegen, Antlitz und Klima des Geburts- und Arbeitsortes Wien in Kurzem geschildert werden. Wie gesagt, nicht um nach Abhängigkeiten zu jagen, sondern nur, um zu manchen Teilen Zugang zu finden. Das Stoffliche, das steinerne Material seiner Gebäude sozusagen, wird für einen Augenblick betrachtet, dennoch wird es dann uninteressant, weil vielen gemeinsam, und weil nun die Konstruktion und Architektonik uns überrascht und festhält zur Betrachtung. Es wird sich offenbaren, daß Schnitzlers künstlerische Gestaltungsweise über alle aus Zeit, Umwelt, Lektüre geholten Stoffe hinweg, aber nicht ohne Verbindung mit ihnen, beinahe zwangsmäßig eine Reihe fester, ihn unaufhörlich quälender Seelenprobleme verwirklicht, abwandelt und kombiniert; nur das Material wird weitgehend durch Umwelt und Herkunft gefärbt und bestimmt. Charakter, Stil, Dynamik von Werk und Figuren tragen eine spezielle Note, ein bestimmtes Signum. Dies soll zunächst aufgezeigt, in seiner charakteristischen Form nachgezeichnet werden.

Kapitel I.

Ort und Zeit.

a) Ort.

Es ist nicht so sehr das Wienerische als landschaftliches, atmosphärisches Element, das die Werke Arthur Schnitzlers so vielfältig und reich durchzieht, es ist ebenso stark das Wien der Vorkriegszeit, das Hintergrund, Kern und unsichtbare Voraussetzung der Gestalten und Konflikte des Dichters bildet. Die besonderen Eigenschaften dieser inmitten fremdester Kultureinflüsse sich selbständig durchsetzenden Wiener Sphäre sind des öfteren, von verschiedenstem Standpunkt aus berichtet und analysiert worden,[6]) sodaß es nur noch Aufgabe bleibt, neue Seiten einer Erscheinung abzugewinnen, die im Gesellschaftlichen, Sprachlichen, Künstlerischen, Landschaftlichen genug beschrieben, in ihrer historisch-lokalen Einheit keineswegs restlos ausgeleuchtet ist. Daß Oertliches und Zeitverursachtes hier zu einer Einheit sich zusammenschließen können, eine unverwechselbar einmalige Atmosphäre erzeugen, tritt dem Betrachter dichterischer Hervorbringung öfters entgegen. Und wie in Fontanes Lebenswerk das Berlin von 1860 in Konflikt, Figur und Sprache gleichsam als chemisches Ingrediens, alles durchziehend und färbend, unablässig begegnet, so in Schnitzlers Bereichen die Vorkriegssphäre der Donaustadt. Schwierigste Aufgabe, zu sondern, was der Boden dem Dichter an Kräften, Konturen, Klima mitgab und was die Zeit.[7])

Sucht man dann zunächst den örtlichen Baugrund auf, prüft man seine Umrisse und seine Qualitäten, so begegnet notwendigerweise Bekanntes, oft Beschriebenes: denn auf dem Wiener Grund erwuchsen viele und in dieser Zeit ganz besonders.[8]) Die gröbsten äußeren Bedingungen, unter denen die Schnitzler-Atmosphäre des Wiens von 1900 sich bildete, sind an den verschiedensten Orten verzeichnet.[9]) Das soziale Bild freilich, die Schichtung der Berufe und Stände, ihre Geltung in der sogenannten „guten Gesellschaft" sind einzig von Wiedenbrüg, aber nur höchst unvollkommen gezeichnet. Das Mitwalten fremder — ungarischer, italienischer, polnischer, tschechischer — Einflüsse können wir aus Geschichte, Erzählung und Biografie mittelbar schließen. Die bis zur Charakterlosigkeit gehende Toleranz vie-

ler Gebildeten Wiens, ihre Aufgeschlossenheit und Hingabe an Slawisches und Romanisches erklärt sich zweifellos generell aus dem viellautend bunten Antlitz der Doppelmonarchie. Weshalb jedoch bei einzelnen Fällen diese Toleranz umschlug, in unverständigen Haß gegen Nichtösterreichisches sich wandelnd — dafür fehlen Erklärungsversuche auch in den ersten Ansätzen. Aehnlich, wie sich volksmäßig und sprachlich heterogene Elemente auf dem Wiener Boden zusammenbanden, vermischten, einen speziell neuartigen Volksuntergrund allmählich bildend, so fanden sich in der „Gesellschaft" verschiedene soziale Elemente zu einer Oberschicht zusammen, die ebenso nur-wienerisch — wie vorkriegshaft, ebenso mächtig wie — unpreußisch in ihrer unschweren Daseinsfreude war. Ihre Rolle muß etwas deutlicher ausgeführt werden, denn sie ist konstitutiv für die Entstehung der Konversationskomödie und der Schnitzlerschen Heldentypen. In allen bisherigen Arbeiten wurde sie vernachlässigt, auch läßt sie sich erst heute übersehen, nicht ganz bis in alle Einzelheiten natürlich, aber doch klarer als vor 10 Jahren. Denn da existierte sie noch in Resten, die bereits so umgemodelt waren, daß ihr Anblick die Erinnerung der ursprünglichen Gestalt verwischte. — Es begegnete nicht nur die Finanz der Aristokratie, das Künstlertum dem liberalen Flügel des Militärs, wie in den Salons der Rahel, es trafen sich geadelte Juden mit erzreaktionären Obersten, Tänzerinnen mit Damen aus Oesterreichs ältestem Adel, und es dominierte nicht wie zur gleichen Zeit in Deutschland das Militärische, sondern es siegten das Theater und seine Vertreter.[10]) Das Wiener Burgtheater, die Hofoper, bildeten quasi den sichtbaren geometrischen Ort der Linien der „Gesellschaft". Ihre Geistigkeit, ihre Mode, ihr Stil färbten auf die nicht zu ihr Gehörenden ab, — das mag kaum der Erwähnung wert sein; bedeutsamer ist, daß oft Einflüsse und neue Formen von unten in sie eindrangen, sie eroberten und zur Stellungnahme zwangen. Der ethische Kanon der Gesellschaft war lax, ihre Moral zweideutig, aber ihr Femeurteil hatte unheilvolle Folgen. Es bleibt eine der interessantesten Erscheinungen, wie inkonsequent, nach durchschnittlich logischem Maßstab, sogenannte sittliche Verfehlungen beurteilt wurden. Hier differenziert sich unser Bild bereits: der Offizier — ob zur Gesellschaft gehörig oder nicht — war genötigt, nach dem strengen und traditionellen Comment seiner Ehre zu handeln und für bestimmte Verfehlungen das Duell oder den Selbstmord auf sich zu nehmen. Geldschulden aus Kartenspiel oder vom Roulettetisch mußten beglichen werden, oder das Leben des Offiziers stand für immer, unabwendbar unter dem

Makel.[11]) Aehnlich hatte man auf Beleidigungen wirklicher oder eingebildeter Art zu reagieren. Seltsam, wie unerbittlich hier, bei dem sonst im Vergleich zum preußischen als Typ weicheren, musikalisch nachgiebigeren Wiener, der Tod, das Auslöschen des Lebens oder doch des militärischen Lebens — Quittierung des Dienstes — gefordert wurde — während viel ernsthaftere Vergehen in anderen Bezirken mit einer beinahe spielerischen Leichtigkeit übergangen wurden. Diese nonchalant-herablassende Leichtigkeit gehörte zu den besonders bewunderten Tugenden der allerhöchsten Nobilität, deren Vertreter auch in Schnitzlers Werken einen großen Raum einnehmen.[12]) Meist, nicht immer, stellen sie, sofern sie einigermaßen ins Zentrum der Begebenheiten gerückt sind, den Typ des dilettierenden Kavaliers dar, des bestenfalls in einem K. und K.-Amt nichtstuenden Genießers, der ganz seinen Neigungen und Abenteuern sich widmen kann. Sie bilden häufig den Mittelpunkt eines Salons, eines der vielen Treffpunkte, die die „Gesellschaft" bilden. Ihre literarisch-musikalischen Kenntnisse lassen sie oft den wirklich hervorragenden Künstlern gegenüber jegliche Standesvorurteile aufgeben, sie formieren derart das aufnahmewillig-verständige Dilettantenpublikum, das den fruchtbarsten Boden jeglicher Theaterentfaltung abgibt. Gelegentlich ziehen sie auch nur die Protektion ihrer jeweiligen Geliebten auf den Brettern vor, ohne daß die wechselnde, in aller Oeffentlichkeit gepflegte Beziehung ihre Stellung in der Gesellschaft erschütterte.[13]) Im Gegenteil. Je populärer ihr „Verhältnis" ist, umso freundlicher begegnet man dem „protégée" — vorausgesetzt, daß nicht etwas eintritt, das, für die Vorkriegszeit charakteristisch, in Wien besonders üppig gedieh: der Skandal. Der Skandal erweist, wer eigentlich dazu gehört und wer nicht; die Eingeweihten wissen die „Affäre" sehr rasch — ein untrügliches Signum der Zugehörigkeit — und für die Verbreitung sorgt die Presse, die von solchen Skandalen lebt und sie nach Bedarf auch erzeugt.[14]) Die Zeitungen der Donaustadt waren in weit bedenklicherem Grade Enthüllungen privatester Angelegenheiten zugänglich als die Blätter Reichsdeutschlands. Eine viel umfassendere Personalberichterstattung, die vor keiner Diffamierung zurückschreckt, eine Bereitwilligkeit, erotische Zuträgereien in der ausführlichsten Weise, scheinheilig verborgen unter gewinnender Anmut, breitzutreten und geschmackvoll zu servieren, Käuflichkeit und ein Reporterstab, der Spionen eher ähnelt als Berichterstattern: das kennzeichnet weitestgehend die großen Wiener Blätter.[15]) Mit Schauspielern, Schauspielerinnen, Sängerinnen wird ein Kult getrieben, der vor nichts zurück-

schreckt, das Privatleben der Bühnenangehörigen soll lückenlos, mit möglichst pikanten Details malerisch ausgestattet, vor den Augen des Publikums daliegen. Aristokratie, Diplomatie, Hochfinanz wetteifert an Volkstümlichkeit mit Ballettmädchen und Kaffeehaus-Virtuosen. Der Skandal[16]) nun liefert den dankbarsten Stoff. Alle früheren Geschichten werden ausgegraben, die Kartotheken, in denen bei jedem bekannteren Namen wenigstens eine sorgsam bis dahin gehütete Geheimaffäre verzeichnet steht, werden geöffnet, und es ergießt sich eine trübe reißende Flut, Wahres und Erlogenes durcheinander wirbelnd, die die von ihr Erfaßten gänzlich in den Untergang ziehen kann. Die Furcht vor dem Skandal ist charakteristisch für alle, die einen Namen, ein Talent, einen Ruf zu riskieren haben: Schnitzlers Menschen stehen neben denen anderer Autoren als Beispiel dafür. Emma in „Die Toten schweigen" fürchtet den anonymen Brief, der ihre Untreue verrät, Therese wird vor dem Obersten ebenso gewarnt, Else denkt in ihrer Verzweiflung daran, einen zu schreiben, das vornehme Blatt in „Fink und Fliederbusch" benützt derartige Briefe gern; allerdings verdient es an den Artikeln, die daraufhin nicht erscheinen — weil gegen Bezahlung verschwiegen — mehr als an denen, die erscheinen.

Diese ausführliche Charakterisierung gesellschaftlicher Begebenheiten war notwendig, denn aus ihr resultieren noch andere Faktoren, die den Menschen Schnitzler getroffen, die Figuren seines Werks mitfundiert haben. Die vor keinem persönlichen Geheimnis zurückweichende Journalistik zwang gerade die besten, feinsten und empfindlichsten Köpfe zu Abkehr und Flucht aus dem Tag. Zum mindesten vor den Dingen der Politik und der Personalpolitik. Schnitzlers stets spürbare Reserve,[17]) seine kühldistanzierende Art, die er seinen Helden so deutlich mitgegeben hat und die von ihrer empfindsamen Mitteilungslust so sonderbar absticht, erklärt sich daher. Auch aus den Intrigen, die ihm das Burgtheater Jahre lang verschlossen und später mit der Aberkennung seiner Oberarztcharge endeten. [18]) In einer Beziehung nämlich wirkte Schnitzlers Seelenmalerei revolutionär: weil sie, graziös aber unverhohlen, spielerisch aber mutig für eine neue Moral in erotischen Fragen eintrat, nicht als These oder Programm, sondern einfach durch die Ausgestaltung der Konflikte. Dagegen wehrte man sich. Bei aller Libertinage im Alltag durfte es doch als Maxime nicht zugestanden werden: und es bleibt nur bewundernswert, wie wenig von der Bitternis all der Zurücksetzungen, Verleumdungen und sinnlosen Verbote — von den

Prozessen zu schweigen — in sein Lebenswerk eingedrungen ist. Nicht daß Schnitzler nun zu einem Sonderling geworden sei — nur die prinzipielle Resignation, im tätigen, alltäglichen Dasein etwas auszurichten, verwies ihn mit an die Gefilde der Seelenkunde und Seelenwandlungen, wo kein freches Wort ihm folgen konnte.

Die Gesellschaft, der Schnitzler zuzurechnen sein mag, ist nicht ausschließlich die offizielle, aber jener benachbart, mit einer besonders bedeutenden Anzahl von akademischen und künstlerischen Berufen. Finanziell meist sorgenlos, ohne wesentliche Bindungen, führte sie ein nicht übermäßig von Arbeit überhäuftes Dasein, in dem Reisen und Erholungen beträchtlichen Raum einnahmen.[19]) Eine zunächst scheinbar grob äußerliche Konstatierung, die jedoch weitere Perspektiven sogleich aufschließt. Denn das „Sommerfrischen-Milieu", — diese seltsame Mischung von Müßiggang und Selbstbesinnung, Abenteuerchance und Alltagsentrücktheit, mit den erotischen Verknüpfungen, die aus heiterstem Spiel in gefährlichen Ernst umschlagen können, dieses Milieu kehrt in dem Werk Schnitzlers auffallend häufig wieder,[20]) stets mit derselben oben angedeuteten Struktur. Und selbst wo es nicht ausdrücklich als Ferien-Sphäre geschildert wird, weist die Psychologie der Figuren, der Ablauf ihres Tages und ihrer gegenseitigen Verstrickungen auf die Atmosphäre des „Spiel der Sommerlüfte" hin. Leicht finden und lösen sich die Menschen, die ein unerforschlicher Zufall aus den verschiedensten Provinzen der Erde und der Existenz zusammengeweht hat, man weiß nicht viel voneinander, sieht einander nicht oder nur selten unter die Maske. Verantwortungslosigkeit schwebt beruhigend über den kleinen geselligen Veranstaltungen, bei denen man über das Geringfügigste und über das Tiefste plaudern kann. Im Spiel gleitet das Dasein dahin — nur daß mit einem Schlag ein jäher Schnitt, ein unselig harter Zufall allem ein Ende machen kann. Die männlichen Protagonisten des Dichters könnte man als Sommerfrischennaturen charakterisieren, wobei auch das ihnen allen eigene Talent gepflegter Konversation mitbezeichnet wäre. Diese Gabe anmutig plaudernder Rede versagt selbst in den seltenen Momenten stärkster tragischer Erschütterungen nicht;[21]) „Konsation machen" als Tugend gilt etwas in der Bewertungsskala Wiener Vorkriegsgeselligkeiten, gilt sehr viel mehr als in Norddeutschland und wird selbst vom Offizier verlangt. Daß es sich wohl um einen durchgängigen, also nicht nur sozial, sondern stammesmäßig mitbedingten Vorzug des Donaugebietes handelt,

scheint mir, neben persönlicher Beobachtung in Oesterreich, auch etwa aus dem „Leutnant Gustl“ hervorzugehen, wo die geschwätzig-assoziierende Weise des echten Wieners abkonterfeit ist.[22]) Wo gesuchte Unterhalter zusammentreffen, wird aus der ins Breite gehenden Konversation der kürzere Dialog, der zwei aneinander bindet und zu funkelnden Fechtkunststückchen herausfordert, denen von außen gelegentlich sekundiert wird; es entstehen schon ausformulierte Gespräche: und es darf wohl nicht als Zufall gelten, daß das deutsche Gesellschaftslustspiel unserer Tage nur auf österreichischem Boden erwachsen ist — von dem zauberischen Tiefsinn des Hofmannsthalschen „Schwierigen“ über die gröberen Wirkungen der Molnarschen Lustspiele bis zur gewichtlosen Grazie der Anatol-Einakter. Die Dialoge im „Weg ins Freie“, in den Novellen der „Kleinen Komödie” und vieler anderer Prosastücke könnte man sich mühelos in den Theaterstücken stehend denken, während umgekehrt die Tees und musikalischen Soiréen bei Ehrenfels im „Weg ins Freie“, bei den Freiherren von Schottenegg denen des „Märchen“, des „Weiten Landes“, der „Komödie der Verführung“ genau analog sind. Daß die Redenden sich der Zuspitzung ihrer Formulierung bewußt sind, Effekte überlegt anbringen, darf nicht verwundern, wenn man in Erwägung zieht, daß es häufig Schauspieler oder Schriftsteller sind, die die Konversation lenken. Bei Schnitzler steht freilich der Schauspieler und das Schauspielerhafte so im Vordergrund seiner heiteren Dialoge, daß er selbst romantisch-ironische Effekte anbringt, indem die Dialogpartner zugleich, trotz Erregung und Planung über der Sache stehen und ihre Worte auf die Bühnenwirksamkeit hin prüfen.[23]) Die Bedeutung des Schauspielerischen für die Schnitzlerische Welt wird später noch ausführlicher darzulegen sein, hier kann wieder nur die zeit — örtliche Vorgestimmtheit des Wiens der Jahrhundertwende aufgeführt werden, dessen Theaterverhältnisse zu bekannt sind, als daß sie noch einmal klargelegt werden müßten.

b) Zeit.

Daß an der Donau selbst zu Zeiten des radikalsten Naturalismus nur der gepflegtere Impressionismus zur Blüte gedieh, daß der ästhetische Reiz Wiener Schauspielkunst faszinierender war als der des derben Realismus, dem man an der Spree zu huldigen begann, spiegelt das dramatische und epische Werk Schnitzlers ebenso wie das Hofmannsthals und Richard Beer-Hofmanns. Es ist mehr von dem nervös-geistreichen Wohllaut und der eleganten

Geschmeidigkeit Kainzens in all diesem Theater als von der peniblen und rauhen Charaktermalerei Brahmscher Darsteller-Stimmen. Hier hatte eine kunstfrohe Gesellschaft ihre anfechtbaren, aber präzis konturierten Ideale, hier goutierte man toleranter den Abenteurer und den abenteuernden Künstler. Vielleicht ist der revolutionäre Impuls gegen diese Schicht schwächer gewesen, weil diese an manchen Stellen Konzessionen machte, zu denen der preußische Junker sich nie verstanden hat. Dennoch ist eine zeitweise Abhängigkeit auch Schnitzlers vom Naturalismus nicht zu verkennen. In seinen drei Thesendramen „Märchen", „Freiwild", „Vermächtnis" versucht er ein Zeitstück — aber es widerspricht so sehr seiner Neigung und seiner Grundanlage, daß er alle drei völlig falsch baut und mit einem Zweifel oder einer unverbindlichen Allgemeinheit endet, wo Fanfare und Aufruf zu erwarten waren. Und in seinem Erzählwerk hat er, unbeirrt vom tosenden Kampf um roman expérimental und Holz-Schlafsche Dogmen unermüdlich die Schattenspiele des Herzens gezeichnet, die zeitlebens ihm zum unlösbar qualvollen Problem geworden.

Es könnte scheinen, als ob unser Versuch, die temporal-lokale Basis des dichterischen Gesamtwerkes zu umreißen, ganz die Einflüsse überbetone, die aus Boden und Stadtstruktur, Volkscharakter und Theaterkultur herrühren. Dies mag zu einem gut Teil berechtigt sein. Denn die bekannten und häufig, meist unvollkommen analysierten Strömungen[24]) des Impressionismus und der Neuromantik sind zum Verständnis dieses Dichters nur peripher notwendig. Schnitzler ist ein exzeptioneller Fall. Seine Wandlung ist gering, seine Entwicklung dennoch beträchtlich. Aber Entwicklung heißt bei ihm: Vertiefung, prüfende Erweiterung, immer neue Mutation der vorgegebenen, vorgefühlten Seelenmaterie, Variationen prinzipiell gleichbleibender Konfliktsverzahnungen. Ob der Hang zum Abenteurer etwa der Abhängigkeit von neoromantischen Strömen zuzurechnen sei, oder ob sie der Dichter hier nur als Typ projiziert aus der umgebenden Menschenschicht heraus und zugleich, da ihr verhaftet, aus seinen eigenen Tiefen zum Bild erhoben hat, wer könnte das gültig entscheiden? Zum zeitlosen Beispiel drängte ihn seine Natur, da er dort unbehindert seine Denkspiele entfalten konnte — zugleich bevorzugte der Hofmannsthalsche neue Stil antikes und höfisches Kostüm, Verszierrat und Renaissancemotive. Zweifellos verraten der „Schleier der Beatrice", die „Frau mit dem Dolch", der „Grüne Kakadu", „Der junge Medardus" die Einflüsse der grausamen, nervenzerrenden Theaterspiele Hofmannsthals; jedoch sind

interessanterweise die erzählenden Kunstwerke Schnitzlers, in denen er sein Eigenstes entfaltet, fast vollständig frei von ihnen. Es mag nicht ohne Bedeutung sein, nachzuweisen, daß die Figur der Helene von Valois[25]) („D. junge Medardus") fremd zwischen den andern Menschen des Dichters steht, mehr von Oskar Wilde, als vom Verfasser der „Liebelei", daß der Vater im „Ruf des Lebens" von einer geradezu verblüffenden Aehnlichkeit mit Strindberg — Vätern und Müttern ist. Das sind pheriphere Entlehnungen, Kostümausleihen oder auch rein artistische Gelegenheitsverkleidungen. — Ueber die Wesenszüge der sogenannten Neuromantik ist ja bis heute noch nichts Endgültiges gesagt worden; hier mag nur festgehalten werden, daß die innere Kälte, die bei aller Nervenraserei und tobenden Brunst den Geschöpfen der Autoren dieser Richtung zutiefst eignet, bei Schnitzler nicht zu beobachten ist. Es wäre verlockend, die dichtere, das elementar-Menschliche viel unmittelbarer einfangende Kunst des Schöpfers der „Liebelei" und des „Fräulein Else" der Artistik der ihn an Glanz überstrahlenden Hofmannsthalschen Trauerspiele und Verse gegenüberzustellen und daraus eine neue und schärfere Sicht auch der von George herrührenden Kunstformen zu gewinnen. Doch überschritte dies bei weitem den Rahmen unserer Darlegungen. Es scheint jedoch in den letzten Jahren nach der Periode des gesteigerten George-Kultus zögernd die Einsicht durchzudringen, wieviel Undichterisches, Nur-Gestelltes, wieviel mühselig angeordnete Hoheit und sprachlich verquälte Heroik sich bei den sogenannten Neuromantikern mit grellen Effekten und kunstgewerblich Spielerischem verknüpft, in welch naher Verbindung der ganze hypertrophe Aesthetizismus mit der Mentalität des Makart-Buketts und der falschen Marmorkamine steht, wie sehr das anfangende 20. Jahrhundert auch an diesen Stellen dem Stil der sogenannten Grunderjahre verbunden ist, in dem Falsches als echt, Echtes als etwas anderes ausgegeben wurde und eine wuchernde Ornamentik sich im Jugendstil breit machte.[26]) Zweifellos, auch Schnitzler kommt aus dieser Zeit; wir haben kurz versucht, ihre speziell österreichische Modifikation zu konturieren: Angst vor Skandal, der ewig wieder auffahrende Fiaker mit dem Liebespaar, der ästhetisch-wehleidige Zug seiner männlichen Protagonisten, der Kostümüberschwang seiner Renaissance- und Märchenstücke, die nicht immer glaubhafte Dämonie der Frauengestalten verweisen ihn stets sichtlich in die Zeit. Doch fehlt der große und nie gänzlich gerechtfertigte Anspruch, eine neue Weltsicht kultisch zu vermitteln, es fehlt die steinerne Kühle, die verzärtelt schwache und zugleich brutale Haßorgie der „Elektra"

und ebenso die schwierig enträtselbare Zeichensprache der Symbole des „Turm", der Maeterlinckschen und Strindbergschen Nervensensation.

c) Strömungen.

Es muß endgültig klar festgehalten werden, daß hier eine Stelle ist — nicht die einzige, nicht die wesentlichste — wo Schnitzler unbeirrt und selbständig seine Konflikte und Bilder verwirklichte, der Zeit und dem Ort gleichermaßen nicht untertan, und damit sein Lebenswerk herausgerettet hat in eine beinah klassische Spähre.[27]) Nur der Vergleich mit den „Buddenbrooks", die allerdings zeitlich nach den Anfängen Schnitzlers liegen, könnte herangeholt werden, eh wir noch von dem Impressionismus als Zeiterscheinung andeutend sprechen, über den dann spätere Kapitel dieser Arbeit von mehreren Seiten aus Klarheit zu gewinnen suchen. Ihm ist der Dichter weit wesentlicher verhaftet, aus Anlage und Ethos, ohne jedoch ganz ihm zu verfallen. Zwar schafft er die ideale Form der impressionistischen Novelle, die Monologhovelle, aber seine Theaterstücke ähneln den ausdrücklich impressionistischen etwa Maeterlincks (l'Intruse) in gar keiner Weise. Schnitzler nutzt die Verfeinerung, die diese reichfließende Strömung brachte und als unverlierbares Gut an die Küsten der künstlerischen Darstellungsmöglichkeiten angetrieben hat, er nützte nicht nur die Verfeinerung, er vervollkommnete sie: er wandte sie auf die Psyche an, auf ihr ewig geheimnisträchtiges, doch allmählich von dem durchdringenden Forscherauge immer mehr erkanntes Räderwerk. Seine Betrugskonflikte bestehen aus so dünnem Material, daß nur dessen Härte das luftige Gerüst überhaupt im Stande hält. Die Psychoanalyse Freuds erwuchs in den gleichen Jahren aus dem gleichen Boden — die Parallelität mag nur angedeutet werden; beide eroberten unerforschtes Neuland der Seele. Schnitzler hat es stets entschieden abgelehnt,[28]) bewußt Resultate der Psychoanalyse in seinem Schaffen zu verwerten, ihnen nur ein künstlerisches Gewand umzuhängen, das die Lehrsätze der Methode nur unvollkommen verhülle. Auch ergeben sich — wenn man die extremorthodoxen Deutungen der Psychoanalyse nicht berücksichtigt — Seelenfälle, die denen Freuds nur bedingt ähneln. Mit dem Faktum des Betrugs, des geistigen, eingebildeten, wirklichen beschäftigt sich die Systematik der Analyse nicht. Schnitzler ging hier auf die Verfeinerung gewohnter Konflikte aus, er gewann ihnen, echter Impressionist, tausend Lichter ab, aber er errichtete

keine Gebäude, kennt kein „Jenseits des Lustprinzips“ und keinen „Trieb zum Tode“.[29]) Wenn das „weite Land“ der Psyche auch bei ihm so zentral das Objekt der Darstellung abgibt, wenn speziell das Erotische, nach äußerem Stoffausmaß, einen so breiten Raum einnimmt, so erklärt sich dies, wie ich glaube, mehr aus der ganz persönlichen Gestaltungsanlage des Dichters, der von der Liebe und vom Tod als den immer aufs neue mächtig waltenden Kräften nicht loskommt, denn aus Abhängigkeit von Zeit und Wissenschaft. Die Detaillierung, die er, ähnlich wie Freud, vornimmt, ist eine impressionistische: die Differenziertheit der Schilderung landschaftlicher und lyrischer Dinge, wie sie bei den anderen Autoren vornehmlich sich findet, überträgt er auf die Auseinanderfältelung seelischer Abläufe. In das Bild des Impressionismus, vieldeutig und vielfarbig, bringt er neue Schattierungen. Nicht allein von der sprachlichen Seite aus, auch von der charakteranalytischen und technischen aus. Die Mitstrebenden, Mitschreibenden der Periode tragen dieses impressionistische Gepräge: Felix Salten und Beer-Hofmann und Hofmannsthal, vor allem aber Peter Altenberg, der schon in seinem Titel geradezu das Programm der Richtung vorträgt: „Wie ich es sehe.“ Das gepflegte Feuilleton wird zur lose gefügten, aus winzigen Farbtupfen zusammengestückelten Skizze, die nur das Allerpersönlichste, im allerkürzesten Augenblick ausplaudert. Vom Feuilleton, der in diesen Provinzen der deutschen Sprache weit mehr als im Norden gepflegten Gattung, kommen auch die anderen Miniaturen Altenbergs her: „Was der Tag mir zuträgt“; — wahllos und stimmungsvoll sind diese Liliput-Arabesken, deren kleine Form für eine ganze artistisch begabte Schicht von Schriftstellern vorbildhaft gewesen ist.[30]) Selbst die wissenschaftliche Monographie über Schnitzler von Richard Specht, ebenfalls einem Wiener, von der Musik herkommend, zeigt das Feuilletonistische in Aufbau, Gehalt und Sprache. Die Kapitel, mit musikalischen Ueberschriften versehen, steigen aus der Erinnerung des Verfassers, unsystematisch mischt sich Biographie mit Spezialanalyse, allgemein Aesthetisches mit Polemik.[31]) Das Ganze, pointiert in der Formulierung, witzig in der Kritik, an der Oberfläche verharrend, dabei aber recht Zentrales en passant aufrührend. — Schnitzlers „Kleine Komödie“, sein „Anatol“, sind wohl in derselben feuilletonistisch-sentimentalen Weise geschrieben, wie die Monographie über ihn. Wir erkennen die gemeinsame stilistische Wurzel von Werk und Kritik aus der Wiener Skizze unter dem Strich der großen Blätter. Nun erfaßte ja der Impressionismus als Strömung die ganzen europäischen Länder, nicht nur die

deutschen, und überall wuchsen Dichter, die ihm verfallen waren und ihn fruchtbar zu machen wußten. Die Romane der Dänen, Jacobsen und Bang, müssen mit denen Schnitzlers zusammen genannt werden.[32]) Bang ist erst 1900 übersetzt („Hoffnungslose Geschlechter"), Jacobsen wirkte etwas früher, sein „Niels Lyhne" ist ein nördlicher Vetter des ebenso sentimentalen, aber dem Genuß eher zugetanen Anatol. Verfeinerung und Schwermut als tragisch zusammengeknüpfte Ursubstanz der Kultivierten malen die Dänen und der Oesterreicher. Bangs passive Naturen, in ihrer Verfallenheit an das Unabwendbare, der stimmungsseligen Weichheit und konturlosen Unintellektualität treiben die von Schnitzler angelegten Charakterzüge ins Nihilistische vor — sie sind das Extrem des Anatol, sie übertreiben ihn quasi. Die Protagonisten des Oesterreichers verraten noch Struktursubstanzen anderer, schärferer Art. Wir werden nun zu sehen haben, wie sich im Schnitzlerschen Werk die Charaktere, nimmt man sie nur insgesamt, zu einigen überschaubaren, deutlich voneinander abgehobenen Gruppen zusammenstellen lassen, die, Vorausbedingung der Darstellung der eigentlichen Seelenkonflikte, alle Eigenschaften aufweisen, welche sie dazu befähigen, Träger jener erotischen, betrughaften, Erinnerungs- und Rache-Verwicklungen zu werden, um deren exakte und dramatische Ausarbeitung es dem Dichter Arthur Schnitzler, wie wir in den späteren Kapiteln sehen werden, zutiefst geht. Das Panorama des Aeußeren entrollt die chemische und physikalische Zusammensetzung der Elemente, deren ewig wiederkehrende Verbindungen, Aggregatzustände, Wahlverwandschaften und Gravitationssysteme vielfältig vom Dichter erschaut und abgebildet werden.

Kapitel II.

Panorama des Äußeren: Charaktere.

a) Helden.

1. Die „Anatols".

Einen sonderlichen Wunsch verspürt Fridolin, Arzt und Held der Traumnovelle[33]): „Ja, verraten, betrügen, lügen, Komödie spielen, da und dort, vor Marianne, vor Albertine, vor diesem guten Dr. Rödiger, vor der ganzen Welt; — eine Art von Doppelleben führen, zugleich der tüchtige, verläßliche, zukunftsreiche Arzt, der brave Gatte und Familienvater sein — und zugleich ein Wüstling, ein Verführer, ein Zyniker, der mit den Menschen, mit den Männern und Frauen spielte, wie ihn just die Laune ankam — das erschien ihm in diesem Augenblick als etwas ganz Köstliches." Kein Schuft redet so, kein Abenteurer wie Casanova[34]), der heimkehrt, kein hemmungsloser Genußmensch wie Dorsday („Frl. Else"); ein bürgerlich-anständiger Alltagsheld, Mediziner und Familienvater spricht dies aus. Daß er's ausspricht, oder besser, daß es ihn der Dichter denken, sich zum Bewußtsein führen läßt, erscheint uns aufschlußreich, und daß es gerade der Gedanke des Ausbruchs aus der umhegten bürgerlichen Existenz ist, noch mehr. Denn ein wiederkehrender Wunsch vieler Schnitzlerschen Männerfiguren wird da exakt ausgesprochen, und der Wiederkehr des Wunsches entspricht die Wiederkehr des Charakters. Die Grundtypen des Dichters sind im „Grunde" verwandt, auch wo sie einander feindlich gegenüber zu stehen scheinen. Sie sind sich nicht gleich, sie ähneln sich nicht, wie sich zwei Kreise entsprechen — denn dann würde eine Beschäftigung mit ihnen kaum lohnen. Der Schnitzler-Typ ist oft — und oft falsch — geschildert, auf eine gewisse Formel gebracht und etikettiert worden[35]), doch selbst wo diese Etiketten ausdrücklich abgerissen werden wie in dem verständigen Essay Spechts, bleibt die Formel, unter die das Etikettierte gefaßt wird, starr, nicht ganz zureichend. Gewiß, vom Anatol und dem Felix in „Sterben" geht eine gerade Linie zu dem Badearzt Dr. Gräsler und dem Sylvester Thorn in „Gang zum Weiher"; aber auch ganz anders in das Gefüge der Erzählungen einge-

setzte Figuren, wie der Musiker Kasimir in „Therese“ und der dem Irrsinn verfallene Oberst Fabiani („Therese“) sind von dieser Linie aus direkt erreichbar. Grazie und Gewissenlosigkeit, Charme und Schamlosigkeit, Ehrgeiz und Einfühlungsgabe, Melancholie und Machtstreben, Genießertum und Gefühlsseligkeit, maßlose Gier und gehetzte Müdigkeit paaren sich stets, wandeln ihre Verbindungen, bilden vermischt neue Charaktere. Wir werden sie in Kürze bezeichnen. Felix in „Sterben“ steht am Anfang.

Dies ist die erste größere Novelle mit deutlicher gezeichneten Figuren, denn die feuilletonistischen Kurzgeschichten der „Kleinen Komödie“ sind künstlerisch und auch dem Umfange nach zu geringfügig, als daß ihre Typen wesentlich zur Betrachtung herangezogen werden könnten.[36]) Freilich, Felix, der Tuberkulöse zeigt viele Züge eines Kranken, aber andere gesunde Helden tragen diese auch, bisweilen sogar noch ausgeprägter. Seine überfeine Reizsamkeit, seine Schwärmerei und erotische Geladenheit kontrastieren mit der unbedenklichen Brutalität des Egoisten und — Künstlers. Beruflos, reich, reisend, auf jeden neuen Eindruck reagierend, ist er jeder Stimmung restlos preisgegeben. Eben noch gelangweilt, furchtsam, traurig, vermögen ein Glas Wein und ein bisschen Musik, ein heller Sonnenuntergang Wunder und werfen ihn in die entgegengesetzte Empfindung. „Wenn er nur von früh auf nicht gelernt hätte, sich selbst zu beobachten“,[37]) diesen Seufzer stößt Anatol auch aus, unter diesem Selbstzergliederungszwang stehen die meisten Schnitzlerschen Helden. Leicht selbstquälerisch, wenn sie nicht dumme, unbedenkliche Geschlechtstierchen sind, wie Gustl oder Karinski („Freiwild“), reflektieren sie ihre darum nicht weniger empfundenen Schmerzen gern und intensiv. Da diese im Augenblick erlittenen Leiden oder Erregungen sich mengen mit stets neu hinzukommenden und früheren, längst eigentlich „verflossenen“, werden sie durch das eigene Innenleben gebieterisch in Anspruch genommen. Felix in „Sterben“, seine Liebes- und Leidensgefährten in „Blumen“, „Ein Abschied“, „Frau des Weisen“ sind mehr als Gefährten, sind Brüder, dem gleichen Schöpfer entsprossen[38]). Alle peinigt oder beseligt oder treibt die Erinnerung; an Vergangenes müssen sie ihre Gegenwart knüpfen, die Vorgeschichte bestimmt die Geschichte auch inner-seelisch. „A la recherche du temps perdu“ sind diese Selbstbetrachter, stets vergleichend und von Phantasiebildern umgeben. Max zu Anatol: „Deine Gegenwart schleppt immer eine ganze Last unverarbeiteter Vergan-

genheit mit sich, darum ist ewig dieser Wirrwarr von einst und jetzt in dir. Das Gewesene wird für dich keine einfache starre Tatsache, indem es sich von den Stimmungen loslöst, in denen du es erfahren, nein, die Stimmungen bleiben schwer darüber, sie werden nur blasser und welken und sterben.“[39]) Zu Reizbarkeit und Stimmungsverfallenheit, zu Selbstzergliederung und Erinnerungsgebundenheit scheint das lächelnde Lebemannstum Anatols, Casanovas, des Herzogs in der „Beatrice“ nicht zu stimmen. Aber es scheint nur derart, bei näherem Zuschauen ergibt sich zwanglos der Zusammenklang. Vermitteln muß der Zug der Selbstliebe, des „Auf-sich-selbst-verwiesen-Seins“, des Egozentrismus oder — und hier verwenden wir bewußt einen Ausdruck der Psychoanalyse, — des Narzißmus.[40]) Auf die äußere Form vieler Novellen, die direkte oder versteckte „Ich-Berichte“ sind, kann hier nur hingewiesen werden. Das Einzelindividuum zieht gleichsam die ganze Welt in sich hinein, nur im Spiegel seiner Empfindung und „Stimmung“ werden wir der Anderen überhaupt gewahr. Deutlicher zeigt sich der Narzißmus da, wo er sich zum Egoismus steigert, zur empfindlichsten Eitelkeit und Selbststilisierung. Dieser Egozentrismus, — offen oder vom Dichter nur verborgen angetönt, geht als Zug durch alle Schnitzlerschen Protagonisten, zu Egoismus und Eitelkeit verstärkt durch eine nicht ganz so große, aber immerhin beträchtliche Zahl. Brutaler als bei den jugendlichen Typen offenbaren sich rücksichtslose Eigensucht, verhängnisvolle Ich-Befangenheit bei den Alternden — wir kommen darauf zurück.

Vielleicht mag es verwunderlich aussehen, daß wir von jenen Grundvoraussetzungen noch nicht gehandelt haben, die gemeinhin bei der Erwähnung Schnitzlerscher Geschöpfe vorgebracht werden: die ausschließlich aufs Erotische gerichtete Tendenz. Sie ist vorhanden, zweifellos, aber nicht so konstitutiv wie die anderen Tendenzen. Das Erotische ist immer in der Beurteilung der Schnitzlerschen Gestalten überschätzt worden, zumal dieses Erotische ja in jedem Einzelwerk eine ganz bestimmte Färbung und Tönung mitbekommt — eben dadurch, daß gegenwärtige Liebe nur in Parallele gesetzt wird mit früherer, daß der Liebe Verstrickungen mit dem Gesamtseelengeflecht unlösbar sind, weil stets neue Reize wirken, die registriert, stets frühere, die reflektiert werden. Anatol will ein Lebemann sein — aber es erweist sich, daß er quasi einer „wider Willen“ ist — tödlich gekränkt, wenn eine frühere Geliebte sich seiner nicht als eines „unvergeßlichen Erlebnisses“ erinnert[41]); er wechselt die Frauen

sehr rasch, aber das tut er eher, weil er schnell jeder, wie jeden Reizes, überdrüssig wird, als aus Unersättlichkeit. Das Erotische beherrscht — inhaltlich gesehen — die Psyche sehr dominierend, aber es ist im Charakterbild nur ein lauter und bunter, kein tragender Zug. Damit soll etwa nun nicht geleugnet werden, daß es bezeichnendstes Signum der Schnitzlerschen Helden sei, mit Liebesdingen ein gut Teil ihres Novellendaseins zu verbringen: wir kommen nur nicht zu einer Grundlegung des Ur-Typs — aus dem verzweigteste unähnliche sich herleiten lassen — wenn wir dieses, zunächst äußerlich sofort sich ergebende Spezifikum an erster Stelle nehmen. — Nun ergibt sich die Verbindung, die die Konflikte „garantiert" — möchte man beinah sagen: die Empfindsamen werden betrogen, die Melancholischen suchen den wilden Rausch, die Egozentrischen das Abenteuer, die Stimmungsmenschen sind Gelüsten untertan — und hier müssen wir für einen Moment innehalten. Denn die — nennen wir es ruhig so — Erotomanie tritt ja offenkundig auch deswegen so stark in den Vordergrund, weil eben Felix („Sterben") und Anatol und Fridolin („Traumnovelle") so ganz ohne Widerstand sich ihr hingeben und sie so gewissenhaft reflektieren. Doch der Auf-sich-selbst-Gerichtete, der Liebe sucht, kann sich nicht verlieren, an das große Gefühl nicht glauben, da er zu sehr mit sich selbst beschäftigt ist, um es bei anderen zu spüren, zu sehr den Außeneinflüsterungen stets zugänglich, um es bei sich zu pflegen. Es wird Liebelei aus der Liebe oder nur ein kleines Abenteuer im „Spiel der Sommerlüfte". Er wünscht dann der Verantwortung, die eine solche Beziehung notwendig mit sich bringt, zu entgehen, er flieht vor ihr, um sein Ich zu wahren.[42]) Ist er für Augenblicke glücklich, so trübt ihm sein stets waches Mißtrauen — geboren aus seiner eigenen Unsicherheit und Unbeständigkeit — ständig die Sicht. Der Eitle erträgt den Betrug schwer, da er sich gemindert und geschädigt fühlt — das ist eine der tieferen psychologischen Grundlagen der Konflikte unseres Dichters.[43]) Und wo bei ihm die Erinnerung so ungeheuer lebendig ist — und wo sie die Dignität des Gegenwärtigen oft überbietet, mißt er dem Verflossenen eine geradezu quälerische Aufmerksamkeit bei. Er wird eifersüchtig, nicht nur auf eventuelle Mitbewerber des Augenblicks, sondern auf die früheren Geliebten seiner Geliebten — er muß wenigstens alles wissen, nichts darf sie ihm nachher verheimlichen — und Fedor Denner im „Märchen" kommt selbst dann nicht über die Gespenster seiner Vorgänger hinweg. Nicht alle Abspaltungen dieses Urtyps handeln so. Die mehr ins Aktive gewendeten Abenteurer, — Casanova

vor allem, doch auch Hofreiter („Das weite Land"), Thorn, Arduin (Komödie der Verführung), Dorsday (Frl. Else) entbehren diesen Zug; doch das eitel-Narzistische fehlt auch ihnen nicht.

Schnitzler hat nur variiert. Ja, wir müssen das Bild abrunden. Noch weiter geht für diese Menschen die Gleichsetzung des Möglichen, Gedachten, Nur-Psychischen mit dem Realen. Selbst auf Träume sind sie eifersüchtig, da sie erahnen, wie Geheim-Gewünschtes in ihnen sich offenbart.[44]) Und das Geträumte bedroht ihre Sicherheit so sehr, daß sie mit der Geliebten Verträge schließen: sie müsse ihm sofort berichten, wenn der Wunsch nach einem Anderen auch nur im Traum sich zeigt. Sind sie noch dazu von jener herrisch-brutalen kalten Unersättlichkeit wie etwa Hofreiter („Weite Land") — der dies Reflexiv-Stimmungshafte stark zurückgedrängt hat — so kann es soweit kommen, daß der Mann, um kein schlechtes Gewissen seines Betruges wegen zu haben, wünscht, daß seine Frau ihn betrügt. Diese paradoxe Lage malt Schnitzler besonders behutsam. Es widerspricht dies nicht unserer aufgestellten These, daß die verletzbare Eitelkeit der Männer den Betrug fürchtet, wie eine Verwundung.[45]) Denn diese Furcht ist bei Hofreiter auch am Werk: diese Menschen dürfen sich selbst gegenüber nicht etwa unehrenhaft dastehen; den Mut zur gewissenlosen Handlung bringen sie auf, aber nicht den Mut, sie vor dem Gewissen zu vertreten. So schließt Hofreiter eine Art Rückversicherungsvertrag, so drängt er Genia geradezu in den Betrug hinein, der ihm den Freibrief gibt. Seine Haltung ist gemischt aus Wunsch und Abneigung, man könnte sie mit einem modernen Ausdruck „ambivalent" nennen. Die gleiche Ambivalenz sehen wir schon beim Anknüpfen der Liebesbeziehungen leise, beim Fortführen und endlichen Abbrechen deutlich am Werk. Der „Mörder" Alfred bringt ja schließlich die gehaßte Geliebte um; er spürt öfters „jene verheißungsvolle Unruhe, wie sie ihm sonst das nahe Ende einer Liebesbeziehung anzukünden pflegt."[46]) Und der — allerdings wahnnahe — Robert fühlt, daß er beim Beginn der Liebe schon haßt, weil seine eigene Person eben gestört, irritiert, zu Opfern unwillkürlich genötigt wird. Der Wahn ist nur ein Vergrößerungsglas der Gesundheit. Krankheit macht bloß deutlich, was die Gesundheit undeutlich im Keime trägt — dies beweisen Schnitzlers Figuren häufig. Denn Georg von Wergenthin („Weg ins Freie") haß-liebt Anna ebenso, Julian Fichtner („Der Einsame Weg") will wie Alfred die Geliebte einfach loswerden. Fridolin im überhellen Wachzustand der

„Traumnovelle“ denkt gereizt an Albertine. Für diese Egozentriker ist ein tieferes Gefühl zu verpflichtend und unbequem, ihren seelischen Haushalt belastend.[47]) Zutiefst unsicher, kommen sie nie über sich hinaus. Ueberflüssig hinzuzufügen, daß sie von Beruf meist Künstler sind, die ein inneres Recht zu ihrer Selbstverliebtheit stets sich beweisen zu können glauben. Von dem Zynismus Julians („Einsame Weg“), dem hohl deklamierenden Herbot („Große Szene“), dem posierenden Florian („Letzte Masken“), zu Salas („Der einsame Weg“) edler Melancholie, zu Georg von Wergenthins („Weg ins Freie“) nachdenklicher Vorsicht ist ein weiter Weg. Aber auch ein gerader und direkter. Schnitzler ist ja ein ebenso erfindungsreicher wie sich selbst-kontrollierender Autor. Er variiert und moduliert so geschickt, und seine „enharmonischen Verwechslungen“ und Harmonisierungen der Grund-Charaktere sind so vielfältig, daß in nur seltenen Momenten die Empfindung auftaucht: das sind wieder die gleichen, das ist nur Anatol als Arzt oder Felix („Sterben“) als gesunder Schauspieler. So kunstvoll wandelt und verflüchtigt und ver-dichtet Schnitzler den Urtyp, daß nur exaktes Analysieren eine große Zahl seiner „Alternden“ auf ihn zurückzuführen sich das Recht nehmen darf.

2. Die Alternden:

„Die Alternden“ — nicht grundlos der Titel eines ganzen Novellenbandes — sind nun nicht einfach bejahrtere Anatols oder ergraute Felix's — mit der Jugend (und mit des Dichters Entwicklung, der im Alter sich mehr den Aelteren zuwendet) haben sie einen großen Teil der Stimmungsseligkeit abgelegt, des leichtsinnig graziösen Lebemanntums — aber nicht des Stimmungen-Preisgegebenseins, nicht des „Sichauslebenwollens“.[48])

Die pure Passivität haben sie oft mit einem verzweifelten Mut vertauscht. Die Erinnerung macht auch sie melancholisch. Und nicht bloß Sala („Einsame Weg“), Sylvester Thorn, Elegius Fenz, Arduin, Falkenir („Komödie der Verführung“) tragen untrüglich die Insignien dieser resignierenden Erotik, des abdämmernden, aber doch nie gesättigten Genießens, des sich bis zur Qual zergliedernden Künstlers, auch Figuren von ganz andersartiger äußerer Gebärde, wie Dorsday, („Frl. Else“) Casanova, Graf Benkheim in „Therese“, Robert („Flucht in die Finsternis“) und — Prof. Bernhardi.[49]) Casanova, der prädestinierte Held Schnitzlerscher Prägung, ist zweimal Gegenstand der Be-

handlung geworden. Uns interessiert vor allem die Novelle „Casanovas Heimfahrt". Denn dieser ebenso geistvolle wie zynische Abenteurer, dieser so unromantisch arme Liebesreiche, dieser in tausend Liebesnächten ergraute Heimatlose ist seinen Erinnerungen gegenüber hilflos, wird, da sein Alter ihm den leichten Sieg der Jugend erschwert, ständig und schmerzhaft an die früheren Triumphe gemahnt. Schnitzler legitimiert hier seinen Hang zur Erinnerungsschwelgerei — denn sie wird zur Lebensphilosophie des ermüdeten Unersättlichen. Er legitimiert auch seinen Hang, die Welt als erotische Welt von seinen Geschöpfen bewältigen zu lassen, denn Casanovas „Aventüren" sind dokumentarisch gesichert. Auch er, der Unbeständigste, ist am Ende allein. Dem Nur-Genießer versagt das Schicksal — in poetischer Gerechtigkeit — die Gnade des „Zuzweitseins" und gemeinsamen Alterns. Seine Wehmut über das verlorene Glück der Jugend färbt sich bei dem Geistvollen ironisch — die Selbstbespiegelung wird zur Selbstbeschreibung. Immer fühlt er die Angst des Versäumnisses. Dieser Erotiker kat' exochen ist ein Getriebener beinahe, stets muß er sich bestätigen, daß er noch wirkt. Schnitzler macht bei ihm deutlich, was er bei Anatol und Hofreiter und vielen anderen nur angelegt hatte.[50]) Beruflos im Grunde auch er wie die Anatols, Georgs, Falkenirs, hat er die brutale Aufrichtigkeit ermüdeter Lügner ebenso unverhohlen, wie die eiskalte Berechnung des sexuell Erfahrenen, der überlegen rechnet: lohnt sich Mühe und Umstand, oder nicht. Da er nicht lieben, nur begehren kann, dies weiß und mit logisch verzweifelter Klarheit sich formuliert, wirkt er unmoralischer, bösartiger als seine Geistesgefährten: doch ist er dafür ein „Kerl". Das Renaissance-Kolorit rechtfertigt seine Menschen- und Kavaliersallüren; und daß er unbarmherziger gesehen wird (und sich sieht) als der peinlich wehleidige Dr. Gräsler, der, ebenso gewissenlos, nur immer vor dem Entscheidenden Furcht hat, darf wohl als Vorzug der künstlerischen Einheitlichkeit gebucht werden. Seine jähe Besinnung, wenn er im Dunklen der alten, ewig neuen, der gewünschten und erlisteten Liebesnacht entgegenwartet, ist programmatisch für die Ambivalenz der Alternden: „War denn nicht am Ende eine Nacht wie die andere und eine Frau wie die andere? Besonders wenn es vorbei war?"[51]) Herr von Dorsday, der Else erpressen will, sich ihm hüllenlos zu zeigen, findet beinahe erschütternde Töne, ihr seine quälende Begierde nach ihrer Nacktheit zu erklären — obgleich ebenso hartherzig wie der Konsul im „Spiel im Morgengrauen", liefert auch ihm die Reflexion über sich das Material zur Ver-

teidigung auch der unmoralischsten Forderungen: ein Vetter Casanovas also wie der wahnsinnige Fabiani, („Therese") der erotomane Phantasien äußert und ebenso ein Vetter des alten Grafen Benkheim im gleichen Roman, der der jungen, unmündigen Therese verkuppelt zu werden wünscht. Diese Figuren sind nur zur Hälfte ausgeführt; doch noch im Schatten erkennt man die gleichen Farben wie die des glänzend hellen Casanovabildes. Daß Casanovas phantasievolle Erzählungen an Lügen hart grenzen, mag noch als letzte Ergänzung dienen. Daß der sonst so Bewußte dies jedoch nicht merkt, zeigt wiederum — und hier kehren wir an den Ausgangspunkt zurück — wie sehr Erdichtetes und Reales, Erinnertes und Gegenwärtiges, Tatsächliches und Gewünschtes für die reizsamen Künstler und erotischen Reflektierer Schnitzlers zusammenfällt. Am Ende stehen sie, nicht immer in Grazie gealtert, vor dem Leben, das restlos zu genießen ihr Wunsch unaufhörlich geblieben ist, und selbst die Frauen, an denen sie tiefer gehangen haben, haben sie längst verlassen: denn wo jene ihr Innerstes gaben, fanden sie nur die Raserei des Augenblicks, aber selten die „Treue, die die Wiederkehr ist."[52])

B. Frauen.

Teresa, die Tänzerin, zu deren Heimkehr Casanova die eben zitierten Worte von der Treue spricht, ist eine der wenigen, die zu dem Ergrauten zurückkehren; und sie kommt nicht, weil wahrer Wunsch sie ihr Leben an das des Kavaliers ketten lassen will, sie kommt aus Willkür, Laune und weiblicher Neugier. Der andere Casanova (Casanovas Heimkehr) erringt Marcolina nur durch Betrug, zieht arm, müde und in schimpflichem Dienst aus der Welt, allein, ohne Gefährten. Ihm waren die Frauen nur Opfer, und Opfer sind viele weibliche Gestalten im Werke Schnitzlers, Opfer des Betrugs, der Untreue und des Verrats. Freilich, ihr Dasein, Schicksal und Charakter werden längst nicht so sichtbar, wie das der Männer: erst der spätere Schnitzler ringt sich zu einer psychologischen Gerechtigkeit durch: die moralische wahrte er früher, aber sie war nicht zu spüren. Denn — bis auf wenige Ausnahmen: im Mittelpunkt stand das unaufhörlich wogende Gefühlsmeer des Helden, der stete Stimmungswechsel; Abenteuer, Liebe und Liebelei, Flucht und Tragik wurde von ihnen aus gestaltet. Die Regel erleidet Ausnahmen, Christine (Liebelei), Emma (Die Toten schweigen) stehen zentral; doch sonst breitet sich nur die Psyche der männlichen

Mittelpunktshelden aus, sie wird mit allen Mitteln plastisch herausgearbeitet, bis zu jenem Grade, wo der Dichter selbst den Erpresser verständlich zu machen sucht.

Diese ärgerliche Objektivität gegenüber der Unmoral ist ein Trick. Der Leser kann die Schwäche und Genußsucht, Eitelkeit und Verantwortungsflucht der männlichen Protagonisten kaum verurteilen, denn er kennt sie zu genau, sie tauchen, — oft dramatisiert — immer vor ihm auf: erst am Ende, wie erwachend, spürt man, daß man bereitwillig alle Entwicklungsphasen eines Betrügers mitgemacht hat, ohne es zu merken und den Betrüger verurteilen zu können.[53]) In vier umfangreichen Erzählwerken freilich stellt der Dichter auch Frauengestalten ins Zentrum: „Frau Bertha Garlan", „Frau Beate", „Fräulein Else" und „Therese". Die früheste, „Frau Bertha Garlan" ist 1900 geschrieben, „Else" 6 Jahre vor seinem Tode. Die Heldinnen sind verwandt, ihr Schicksal ist das von Enttäuschten und Gebrochenen. Das Leben hat sie überrannt, Eros und Thanatos reichen sich in ihrem Schicksal dicht die Hände. Die anderen weiblichen Figuren stehen mehr im Dunkeln, — die Umrisse gilt es dennoch klar zu erkennen.[54]) Eine Zweiteilung der Typen ergibt sich zwanglos: Die Leidenden aber Beständigen, die Reizvollen aber Unsicheren. Anna Riedel (Freiwild), Anna Rosner (Weg ins Freie), Sabine (Dr. Gräsler), Elise (Mörder), Fanny (Märchen), Christine (Liebelei) sind die wichtigsten Vertreterinnen der ersten Gruppe. Der Amoralität der Männer stellen sie eine unbedingte Hingabe entgegen, der Selbstanalyse Innigkeit, der Stimmungsverfallenheit stetige Ruhe, aber der Unbeständigkeit nur Schwäche. Sie sind rührend, aber von einer unpersönlichen Farblosigkeit — es ist, als ob der Dichter zu viel Glanz in die Schilderung der Männer gegossen hätte — so erscheinen sie dann nicht allein uns fahl und gesichtslos: die Helden empfinden es auch so und suchen unbewußt schon früh vor ihrer Güte die Flucht.

Selbst im umfangreichen Roman „Der Weg ins Freie",[55]) der den Dichter auch zu einer stärkeren Ausmalung der Geliebten, Anna, der Klavierlehrerin, zwang, bleibt das mit aller Sympathie gezeichnete Mädchen, das die uneheliche Mutterschaft ebenso gelassen trägt wie die moralische Fahrlässigkeit des Freiherrn, ein wenig unbestimmt, zu sehr Objekt, zu sehr im Schatten der Strebungen des Helden, als daß sie eigentliches Leben gewönne. Christine in „Liebelei" freilich atmet dieses Leben, doch begünstigt die Bühne hier den Dichter, da er

nicht vom Psychischen her ausgehen kann und durch den Dialog und die Führung der Begebenheiten Christine in den Mittelpunkt zu stellen im Stande ist. Wir werden vom Bühnentechniker noch später zu sprechen haben. — Leidend, besorgt, wenn auch von einer soliden Nüchternheit, stellt sich auch Sabine (Dr. Gräsler) dar, doch hier kann es sich der Dichter nicht versagen, auch bei ihr frühere Abenteuer anzutönen, sie mit jener Aura des Erotisch-Vieldeutigen zu umgeben, die den Frauengestalten des anderen Typs Zauber und Inhalt verleiht. Und in diesem Augenblick beginnen die Figuren zu leben.

Paula („Flucht in die Finsternis"), Fanny („Märchen"), Marie („Sterben") sind durch die äußeren Umstände charakterisiert. Marie flieht am Ende vor den todbringenden Händen des Todgeweihten: ganz Opfer anfangs, wird sie durch ihren allmählichen Widerstand gegen den Geliebten zu einer Lebensgier gedrängt, die sie im Kampf mit Felix' Mordgedanken zu einer inneren Selbständigkeit geradezu zwingt. Doch ist sie mehr dramaturgisch erdacht als erspürt; Paula, ähnlich einem Kranken verbunden, gewinnt auch nur Leben als Vertreterin der Gesundheit gegen den Wahnsinnigen. Erst aus dem Negativen gewinnt sie Existenz. Die Theaterstücke zeigen die Passivität und Hintergrundsstellung des Frauentyps deutlicher als die Novellen. Aehnlich wie wir es später bei den eigentlich seelischen Konstellationen und ihren Umbrüchen beobachten werden, gibt das Drama direkter, wenn auch oft unvollkommener, was die Novelle in Stimmung und Atmosphäre, mehr andeutend, wenn auch nie undeutlich, im Flusse der Erzählung auseinander zieht. Mit sichtbar positiven Vorzeichen versieht der Dichter diese Geschöpfe, denen er immer wieder Umriß zu geben versucht — aber da er sie meist durch seine Helden schildert, bezw. in ihnen, als Ursache ihrer Reflexionen und Affekte, verharren sie in Unbestimmtheit. Sie werden mit Liebe, aber Unvollständigkeit gezeichnet, als ob der Kunstverstand Schnitzlers ihnen stets die Fülle gewaltsam zuschanzen will, die seine ursprüngliche Anlage ihnen versagen muß.

Doch dieses Bild wandelt sich erheblich, wenn wir uns jenen weiblichen Wesen zuwenden, die als Mittlerin von dem ersten Typ zum zweiten zu gelten haben, die stillen Anstand mit plötzlich aufflammenden Ruf nach dem Leben — das ist der Liebe — verbinden, die in einem Wendepunkt ihre ungeahnten Möglichkeiten erkennen und sie ausleben oder, nach harten Qualen ihnen in bewußter Beschränkung entsagen. Ent-

scheidend formt und modelliert der Dichter immer von neuem diesen Wendepunkt, in dem plötzlich der Schleier, der sie selbst sich verbarg, entzweireißt und aus den Tiefen ihrer schlummernden Seele Hoffnungen, Begierden, Träume und Erkenntnisse vielfältig entsteigen. Die Umkehr erleben entscheidend auch die Männer, doch nicht so häufig wie diese Frauen, die jäh aus einem Erlebnis in die Bewußtheit stürzen, in jene Reflexion, die die männlichen Figuren über sich schon früher klar sein ließ. Daß es das Abenteuer schlechthin ist, das diese Unerwachten zunächst aus ihrer Dumpfheit aufruft, um sie, erfahrener in Leiden und durchzittert von Leidenschaften, zur Aktivität zu führen, zum bewußten Leben oder entschlossenen Sterben — daß also wiederum der Ruf des Eros allein treibende Daseinskraft besitzt, offenbart die innere Verwandtschaft der Männermit den Frauentypen. Das Erlebnis gestaltet sich anders für die Mädchen, wie Anna („Weg ins Freie") und Else, als für die Georgs und Casanovas — aber es stellt ebenso Inhalt und eingreifende Macht dar.[56]) Es geht — dies sei um dem nichtverstummenden Vorwurf, Schnitzler schreibe immer das Gleiche, zu begegnen — im Grunde nicht um die Erotik als Inhalt. Es geht um die Wandlungen, Ausbrüche, Brände und Schattenspiele der Psyche, um die Einstürze, die mit einem Mal eine gesicherte Seelenharmonie zu zerbrechen sich anschicken. Aber das Movens ist meist die Erotik, eine übrigens nicht immer differenziert behandelte: das Mittel bleibt also das wiederholte, gleichförmige, nicht das Problem, das gerade etwa bei Fräulein Else mit erfindungsreichster Ueberlegenheit variiert wird.

Fräulein Else flieht in den Tod, nicht allein, weil sie den erpresserischen Forderungen des alten Lüstlings nicht gewachsen ist, sondern weil ihr Innerstes diese Ungeheuerlichkeit ersehnt und ihre gnadenlose Wachheit dies ihr zum Bewußtsein gebracht hat. Das Motiv der Selbsterkenntnis vor dem Tode taucht auf, den sie, anders als Gustl, konsequent auf sich nimmt, ihren Gegner abgründig vernichtend, da sie ihn aus kleinlicher Gier zum Mörder werden läßt. Das ist der entscheidende Punkt. Agnes, die „Frau des Richters", erkennt in mählicher Bitternis den schwankend engen Charakter ihres Gatten, die Lüge, die das jahrelange eheliche Zusammenleben bedeutet hat. Lieber als Maitresse des Herzogs, ungeachtet, geschmäht, leben, als zurück zu dem heuchlerischen Freiheitsphilister, der sich nach jedem fürstlichen Winde dreht. Indem Agnes so den bislang ungekannten Gemahl jäh durchschaut, zum Herzog findet, findet sie sich.

Ihre wahre Natur tritt überraschend hervor, der Weg ins Freie tut sich auf, erschauernd wird sie sich ihrer Möglichkeiten bewußt; die Gewandelte hat selbst eine neue Stimme bekommen, auch körperlich ersteht sie also neu. Sie darf als Urbild gelten. Der Ruf des Lebens,[57]) der zu ungekannten Ufern lockt, der Rausch des Eros, die Selbstbesinnung, da das Innere umgeformt sich verwirklicht, die Wachheit, daß es tausend Möglichkeiten gibt, denen auszuweichen keine ganz gewillt ist: das strukturiert die Beatens, Marie's („Ruf des Lebens") und Aureliens („Komödie der Verführung").[58])

Frau Bertha Garlan, langsam erwachend aus der behüteten Dumpfheit eines anständigen Klavierlehrerin-Daseins in der Kleinstadt, wird wissend, da, aus Erinnerung und Heute verwoben, das Abenteuer mit dem Geiger sie herausreißt. Mit plötzlicher Hellsichtigkeit erkennt sie auch zugleich die erotischen Verstrickungen ihrer Umwelt, des Neffen echte Verliebtheit, die verwickelte Situation bei ihrem Schwager — und ihr eigenstes Wünschen und Fühlen. Sie büßt nicht schwer, sie sinkt in Resignation und Stumpfheit zurück, nun erst erkennend, was die Ruhe bedeutet. Oft hat man Frau Beate ihr an die Seite gestellt; doch Bertha Garlan offenbart — sieht man nur näher hin — eigenste Züge. Sie ist voll kindlicher Unentwickeltheit, empfindet den backfischhaften Stolz in „verwickelten Beziehungen" zu leben. Ihr Verstand ist weniger ausgebildet, ihr Empfinden kleinstädtischer als das Beatens. Das Problem blieb, die Figur wurde gewandelt. Es zeigt sich, daß Therese von einer ähnlich kindlichen Willenlosigkeit ist wie Bertha, nur tritt die Passivität verstärkt hervor; sie gerät in alles unversehens hinein, in die Liebesbeziehungen zum Leutnant wie in die zu Kasimir. Wohl spürt auch sie den Anruf des Lebens, doch ihre trübsinnig-schwache Art verwandelt jedes Glück rasch in Ueberdruß. Auch hier treiben sie ihre Erinnerungen — freilich in dieser künstlich gedämpften Erzählung nicht so sehr wie in der „Frau Beate", wo alle Situationen schon im Früheren ein Gegenstück haben. —

Frau Beate nämlich, wie Bertha, Else, Klara Eckold („Stunde des Erkennens") durch das Aufdämmern sexueller Wünsche und Konflikte zur Um- und Einkehr geführt, zugleich in eine selbstprüfende Aufgewühltheit gestürzt, empfindet, daß sie in ihrem verstorbenen Mann, einem Schauspieler, nur die jeweilige Rolle geliebt hat, den Hamlet, den Carlos, den Richard III., die Kostüme und Masken. Im Sohne erkennt sie sein Blut, „das dunkle Blut jener Menschen aus einer anderen gleichsam gesetz-

losen Welt, die als Knaben schon von männlich-düsteren Leidenschaften durchglüht werden und denen noch in reifen Jahren Kindertränen aus den Augen schimmern."[59]) Der Versuchung erliegt sie, doch wird deutlich, daß sie Hugo, den Sohn, eigentlich liebt, und aus dieser Verzerrung, die sie klar fühlt, keinen Ausweg sieht — ähnlich wie Fräulein Else. Die Motivverschränkung hat der Dichter bis aufs Aeußerste getrieben. Eine Unzahl sie begehrender, abgewiesener, fern auftauchender Figuren beschäftigen sie, als Möglichkeit. Die Welt ist erotisiert, ähnlich wie in „Casanovas Heimkehr". Die eigentliche und quälende Erniedrigung, daß Fritz diese Liebe als Renommieraffaire zweideutig preisgibt, erträgt sie ebensowenig, wie Else die zweideutige Forderung Dorsdays. Die Welt der Möglichkeiten ist zugleich die der tödlichen Gefahren. Cäcilie im „Zwischenspiel", der die Welt voller Abenteuer, der Himmel wie von Flammen strahlend erscheint, erfährt das gleichfalls. Sie zieht ins Ungewisse. Nicht so tragisch verstrickt wie Beate, kann sie freilich ihr Schicksal in Sicherheit bringen, weil ihr Beruf ihr einen Halt verbürgt, an den Beate, Else und Aurelie sich nicht klammern können.[60]) Ihr Lebenswille, unbändig wie der Mariens im „Ruf des Lebens", ist nicht gebrochen, ähnlich dem Albertines in der „Traumnovelle", die aus den Gefahren des geträumten Trugs sich hinüber zu retten vermag. Anlage und Antrieb sind wieder im Prinzip gleich, Figuren verschieden, vielseitig, individuell bis ins Alleräußerste.

Es spricht für die noch öfter begegnende seltsame Mischung aus Unbewußtheit und regstem Kunstverstand, die Schnitzler ebenso wie seinen wichtigen Figuren eignet, daß in der Dionysia-Gestalt („Hirtenflöte") offensichtlich dieses zahllos abgewandelte Motiv ausdrücklich, isoliert behandelt wird, ein zeitloser Typ herausgestellt werden soll — der Dichter dabei jedoch, ohne daß er es merkt, auch die Moventia und dramaturgischen Krücken stetig repetiert. Wir müssen auf dieses Ineinander unbewußtester Regungen und zerlegender Ratio noch später eingehen, auch die Frauengestalten zeigen sie deutlich. Dionysia's Flucht in das Weite wird freilich auf umgekehrtem Wege verursacht: indem der Gatte, um nicht vor ihren Möglichkeiten zittern zu müssen, sie diese in Wirklichkeiten umsetzen lassen will, jegliche Ausschweifung gutheißt, wenn sie nur zurückkehrt. Doch die durch alle Lüste und Dunkelheiten Gegangene verläßt ihn, da er nun beruhigt ihres Besitzes sich freuen will, wie Agnes den Richter verließ. Beide durchschauten die Gatten, beide ver-

achten sie und gehen. Und Aurelie („Komödie der Verführung"), die erst im Trubel der Masken ihrer Zügellosigkeit inne wird, wagt dann — umgekehrte Dionysia-Situation — nicht mit Falkenir sich zu vereinen, weil ja jeder sie plötzlich entflammen könnte. Hier ist das schweifend Haltlose schon radikal ausgeprägt: Aurelie rechnet bereits zum dritten Typ der — wir wiederholen, — den beiden ersten verwandt ist, und nun diese Polyandrie restlos bejaht. Beatrice kann dafür als ausgeprägteste Vertreterin gelten. Jeweils dem neuen Liebhaber glaubt sie sich ganz verfallen. Ihre Lebensgier stürzt über den toten Dichter dem Herzog zu, doch auch bei ihm harrt sie nicht aus. Sie ist bewußt, zu sehr bewußt, auf Rätselhaftigkeit gestellt, die Renaissancefarbe verüberdeutlicht eine Dämonie, die etwa die Baronin Fortunata (Frau Beate) glaubhafter verkörpert. Für die ebenso dämonische Schauspielerin Wilhelmine Bischoff erschießt sich Gabriel („Der tote Gabriel"), ohne daß ihre kühle Uninteressiertheit dadurch aus dem Gleichgewicht gebracht würde. Kläre Hell, wenn auch undeutlich gezeichnet, läßt den Freiherrn, um den vermeintlichen Fluch abzuwenden, ruhig in den Tod gehen, wie sie Leisenbohg auch stets bedenkenlos vertröstete, nicht ohne ihn mit ihren zahllosen wechselnden Liebhabern spöttisch aufzuziehen.[61]) Diese Dämonischen sind vor allem — gleichgültig. Ihre Kälte weicht nie und sie verlieren sich niemals, auch wenn sie bezaubern. Die eigentliche „große Dirne", das vollständige Gegenstück zu Casanova, hat Schnitzler sonderbarerweise nie beschrieben. Helene von Valois steht allein: ehrgeizig und überlegt, in aller Raserei des Sexus berechnend und vor allem zielbewußt, politisch, handelnd. Diese Linie lag dem Dichter nicht. Helene wirkt als Entlehnung aus hofmannsthalschwildescher Neuromantik, in keinem Prosastück findet sich auch nur ein einziges Gegenstück. Ihre Kühle teilt sie etwa auch mit der Thilda in „Therese", die zwar äußerlich freundlich, doch auch von jener undurchsichtig-erkaltenden Art ist, der nie etwas Schweres begegnet. Sie weiß sich stets zu kontrollieren. Nichts trifft sie wesentlich. Sie spielt, wie sie mag. Der früher sehr bewährte Gegensatz Dirne-Madonna läßt sich in keiner Weise anwenden. Wohl wird von Fortunata gelegentlich gesagt, sie verdanke ihre Erfolge einer schillernden Dirnenhaftigkeit, doch das Erschreckende an ihr, was Beate bedrückt, ist eben diese unnahbare Gelassenheit, die Gelassenheit, die jenseits aller Moral sich begeben hat. Daß der Dichter sich den Lulu-Typ — die alle unwiderstehlich anziehende, dabei naiv-verderbliche Frau — hat entgehen lassen, kann nur mit Erstaunen konstatiert werden.

Er verfährt bei der Auskristallisierung der männlichen Grundcharaktere auch sehr radikal, scheut kaum das Aeußerste. (Benkheim, Casanova, Dorsday). Doch mag dieses Fehlen zusammengehalten werden mit dem der mütterlichen und der intellektuellen Frau. Verblüffen muß, daß nirgendwo die Mutter als zentrale Gestalt steht, daß dieser Austüfteler von Eifersuchts-, Betrugs-, Erinnerungskonflikten nicht die um ihre Kinder sich bangende, von der Angst des Verlierens durchlebte Mutter erfand, deren Eifersucht insgeheim wirkt, die selber nicht ahnt, was sie will. Beate, Therese, Bertha, sind Mütter, aber nur zufällige. Ihr eigenes sexuelles Leben ist keineswegs erloschen, das Kind ist wichtig, aber nicht Mittelpunkt. Der Gestalt des alternden Lebemanns entsprechen höchstens Frau Fabiani und die geschäftstüchtig gewordene Kokotte im „Spiel im Morgengrauen" — Randfiguren ohne sonderliches Licht. Nicht als ob Fräulein Else = Beate = Bertha = Agnes wäre. Aber Menschen von der Art der Fontanischen alten Frauen etwa sucht man vergebens. Die Galerie der Frauen ist lückenhafter als die der Männer. Wie sie zentral selten postiert sind, so sind sie auch im Wesen einfarbiger, uninteressanter. Auch diese Regel erleidet Ausnahmen. Oft aber sind sie nur Marionetten eines Räderwerks, das der Mann lenkt, lediglich Ausfüllungen eines Konfliktschemas, in dem der Techniker sie benötigt. Der „erotische Dichter" hat die Frauen nicht in den Brennpunkt gestellt. Wie bei ihm die Familie fehlt, deren Auseinanderfall Stoff genug für alle denkbaren Handlungsverzahnungen geboten hätte, so fehlt die arbeitende und die mütterliche Frau. Nur das Erwachen zur Liebe malt er, Dumpfheit, Flucht aus peinigender Oede ins weite Land der Abenteuer, Verzicht und Innigkeit, Wehmut und quälende Wachheit, Weltstädtisches und Schlichtheit, doch in schwülem Bereich und zurückweichend vor den Extremen. Unrast bindet er mit Grazie, aber sein Blick hat nur begrenzte Aspekte, die selten nur wechseln.

c) Sonderlinge.

Die erste größere Erzählung des Dichters und seine letzte beschäftigen sich mit Kranken. Der Arzt registriert, neben aller Stimmungsmusik und psychologischen Feinarbeit, genau den Fall, beherrscht souverän die Einzelheiten der Krankheitsgeschichte.[62]) „Flucht in die Finsternis" kann beinah als ein mit Handlung lose umkleideter Krankheitsbericht gelten. Wie da bei dem gesicherten Beamten der Wahn beginnt, seine Geliebte getötet

zu haben, trotz aller Einsprüche der Vernunft sich langsam weiterfrißt bis zu jener unsinnigen panischen Angst, der Bruder, vom Wahne besessen, wolle ihn ermorden, das mutet wie ein Aufsatz aus dem „Zentralblatt für Psychiatrie“ an. Gewiß, um oft gehörten Einwänden von vorneherein zu begegnen, dieser Robert ist ein Wahnsinniger. Aber seine Krankheit ist — wir sprachen bereits davon — nur das Vergrößerungsglas der Gesundheit. Auch die Gesunden sind gepeinigt durch solche Wahnvorstellungen, nur sind diese geringfügiger, werden noch kontrolliert, lähmen nicht alles. Robert macht sich klar, daß er die Geliebte schon haßte, da er anfing, sie zu lieben. Die Normalen entdecken dies oft etwas später oder gestehen es sich nicht ein. Dem Andrängen der Außenwelt steht er so ablehnend gegenüber wie Georg von Wergenthin („Weg ins Freie“) und Sala („Einsamer Weg“). Nur setzt er ihr entschlossen seine Wahnwelt entgegen. Der dem Irrsinn Verfallene behauptet sich nur so. Ins Ungeheure gesteigert, erweist sich seine Sensibilität und Affektivität, auch seine Feigheit. In allerletzter Tiefe gestaltet der Dichter hier nicht theoretisierend und absichtsvoll den „Insichverschlagenen“, den sensiblen Unsicheren, der sich entschlossen geflüchtet hat: der Wahnsinnige ist der Konsequente, am Sonderling erkennen wir Züge des Schnitzlerschen Charakters.

Die anderen skurrilen Figuren sind Nebenpersonen, aufschlußreich oft, aber nicht so ausgeführt wie der Held in der letzten Erzählung. Nur Oberst Fabianis („Therese“) Fall kann noch als Beispiel gelten. Vollständig mit allen Mitteln des Mediziners ausgerüstet, zeigt der Dichter, wie langsam, wie trocken sozusagen die Krankheit ausbricht, den Obersten anfangs durchaus noch im häuslichen Milieu tragbar sein läßt. An einem Morgen tritt er plötzlich, da er ein militärisches Essay abzufassen sich anschickt, unvermittelt in Uniform an den Frühstückstisch, redet, äußerlich ruhig, überzeugt von seinen noch nicht geschriebenen epochemachenden Arbeiten. Dann, Schritt für Schritt, kommt die Erotomanie hinzu, deren Züge uns von anderen Figuren her vertraut sind.

Diese Sonderlinge sind vielleicht des Dichters geglückteste Figuren. Denn er verwendet sie nicht nur, um einer ausgerechneten Situation das Leben zu verleihen, er beschreibt sie aus der Freude an der Verzerrung des Seelischen. Hier kennt sich der Psychiater Dr. Schnitzler aus. Aufmerksam geworden auf jene winzigen Anzeichen, die bei sonst Gesunden das Vorhandensein

geheimer Zwänge, Aengste, unterdrückter Begierden ankündigen, weiß er das gefährliche Weiterwuchern eines einzelnen Seelengeschwulstes objektiv, aus jahrelanger Praxis nachzuzeichnen. Seine seelischen Röntgenbefunde sind geprüft und recht mitleidlos. Wir erwähnen diese Typen besonders und ausdrücklich, weil hier jene zupackende, auseinanderlegende, sezierende Hand zu spüren ist, die dem Novellisten und Dramatiker zu bedeutenden Effekten verhilft, die gerne übersehen werden. Denn Stimmung, Farbiges, Weiches lagert sich tausendfach über die klar erdachten Konstruktionen und doch lassen sich die schlagenden Bühneneffekte bei dem als mondän-wehleidig verschrieenen Impressionisten nur so erklären. Die wahnbesessenen Exzentriker, die kühn errechneten Probleme, die rasanten Theaterwirkungen verraten die Konsequenz des zupackenden Kunstverstandes, der bis in die kleinen Episoden durchschlägt. Kasdas Onkel („Spiel im Morgengrauen"), Herr Wohlschein („Therese") muten auf den ersten Anblick als spießig-langweilige Chargen an, die mit den von uns dargestellten reflektierend-geistreichen Causeuren nichts zu schaffen haben. Doch Dr. Gräsler kann genau als geometrische Mitte fungieren: der selbstsüchtige Egoist, der vor Verpflichtungen um geistiger und physischer Bequemlichkeit willen ausweicht, leicht griesgrämig und noch vom Liebesbedürfnis erfüllt — ein paar Jahre älter, und der Onkel Kasdas steht vor uns, Herr Wohlschein oder der verarmte Geliebte Theresens, Kasimir. Periphere Gestalten wie der närrische Jedek in „Das neue Lied", der Maskenverleiher in „Flucht in die Finsternis", Frau Fabiani, unabläßlich Hintertreppenromane fabrizierend, sind vereinzelt, einem dramaturgischen Bedürfnis entsprechend eingesetzt. Deutlich zeigt das der prophetische Jude Marco Polo in der „Weissagung". Der Dichter verfährt da, wo ihn die Sonderlinge nicht interessieren, beinahe rücksichtslos. Gewisse Fragestellungen müssen verkörpert werden, er setzt seine Größen ein wie ein Mathematiker. Alfred Kerr spricht gelegentlich vom Liebesdenker. Und fast alle Figuren werden so denkspielhaft eingesetzt, Männer und Frauen, die Egoisten und jugendlichen Charmeure, im dramatischen und epischen Werk, Beatrice wie Anna Rosner („Weg ins Freie"), Christine („Liebelei") wie Beate. Daß der Dichter sich auf die skizzierte Charakterpalette beschränkt, führt notwendigerweise zu wiederkehrenden Konflikten. Prinzipiell gleichartige Kämpfe werden ausgetragen auf dem ewigen Schauplatz der Seele. Den Schiedsrichter macht der Dichter nicht, nur den Veranstalter — und daß nun nach festen Regeln diese Spiele verlaufen, die tragischen wie die beschwing-

ten, wird festzustellen sein, auch wenn das Werk eine Eintönigkeit zu gewinnen scheint, die ihm in Wahrheit nicht eignet. Wir werden sehen, wie die Charaktere prädestiniert sind zu den Regeln, nach denen der Dichter sie antreten läßt. Daß er dabei Dichter bleibt und nie Aeußerliches, nicht ihm Eigenstes entscheidend wirken läßt, legitimiert ihn unbedingt als ehrlichen Kämpfer, den eine Welt gepackt hat, die er, um sie zu bewältigen, pausenlos gestalten muß.

Kapitel III.

Konstellation:

a) Der „Umbruch" und seine Motive.

Spiele sind es,[63]) die nach gewissen Regeln ablaufen, tragische, heitere, einfache und kompliziert erdachte — die Spieler sahen wir, nun gilt es die Spiele zu erkennen. Schon aus der Anlage der Charaktere wurde allmählich deutlich, daß sie nicht das zentral Gestaltete in Schnitzlers Werk abgeben, daß vielmehr ihre Verbindung und Lösung, die Gravitationssysteme ihrer Laufbahnen, ihre Aggregatzustände, die Anlage des Spiels bestimmen. In seltener Deutlichkeit zeichnet sich das Schema ab, ein inneres, kein technisches. Grundstrukturen des epischen (und dramatischen) Werkes ergeben sich zwanglos der induktiven Betrachtung. Auch jene Erzählungen, die unverständige Beurteilung gern als fremdartig, nicht zugehörig[64]) bezeichnet hatte, „Der blinde Geronimo", „Das neue Lied", „Der Tod des Junggesellen" sind mit den Schnitzlerschen Arbeitsmethoden geschaffen.

Eine Anfangsstruktur steht da: eine Beziehung zweier Menschen oder auch mehrerer; heimliche Liebe zwischen verheirateter Frau und dem jungen Geliebten, glückliche Ehe zweier lang Verheirateten, Freundschaft des Blinden mit dem Bruder, die Abmachung, nur kameradschaftlich miteinander zu leben. Und diese Situation erfährt den Umbruch: Der Freund der verheirateten Frau kommt auf gemeinsamer Wagenfahrt um. Er wird zur Gefahr, sie flieht voll Angst vor dem kurz noch vorher Geliebten. — Die glückliche langjährige Ehe erweist sich im Gespräch als Trug, der Mann wirft der Gefährtin vor, daß sie ihn vor vielen Jahren schmählich hintergangen habe. Nun jedoch erfolgen neue Umbrüche. Die Frau erkennt den wahren, hinterhältig rachsüchtigen Charakter des Gatten, — — „Die Stunde des Erkennens" ist gekommen. Statt daß sie, wie er erhoffte, zerknirscht um Verzeihung bittet, verläßt sie ihn — Umbruch der Position von ihr aus — und außerdem hat sie ihn gar nicht mit seinem Feinde betrogen, wie er annahm, sondern mit einem Gleichgültigen, von dem er nichts weiß — letzter

Umbruch. — Und die Frau, die vor dem toten Geliebten davonfloh, durch Finsternis und Furcht ihre Haltung bewahrte, ruhig zu dem Gatten trat in das wohnliche, wohlbehütete Heim, sie macht alle ihre eigenen Anstrengungen, den Treubruch, den Tod des Freundes zu verheimlichen, zunichte und beschließt, — dritter Umbruch — dem gütigen ahnungsvollen Mann alles zu gestehen.

Der blinde Geronimo wird mißtrauisch, als ein Fremder ihn in den trügerischen Glauben versetzt, Carlo, sein Bruder, der ihn seit Jahren betreut, das Geld einsammelt und verwaltet, habe ihn um 20.— Fr. betrogen. Dann bricht es um: Carlo, um die Liebe des Blinden wieder zu gewinnen, stiehlt wirklich 20.— Fr. und drückt sie dem Gekränkten in die Hand. Doch der — neue Wendung, — ist nun erst recht von der Unterschlagung Carlos überzeugt, bleibt unversöhnlich. Erst als der Gendarm Carlo festnehmen will, da der Diebstahl entdeckt war, erkennt Geronimo, was der Bruder für ihn getan hat: — letzte Drehung des Rades. Carlo ist glücklich, er hat den Bruder wieder im Augenblick, da sein äußerer Lebensweg abwärts steigt. Im „Leutnant Gustl" ereignet sich dieser Umschlag so häufig, daß er sich im Einzelnen gar nicht mehr zählen läßt. Fortwährend ändert Gustl seinen Entschluß. Was ihn eben mit Hoffnung erfüllte, treibt ihn jetzt in die Selbstmordstimmung. Der jähe Tod des Bäckermeisters am Ende ist nur die letzte, deutliche, beinahe bühneneffektmäßige Wendung. Tiefere Bedeutungen haben diese Umbrüche im „Spiel im Morgengrauen". Nicht nur, daß Kasda ohne Unterlaß im Spiel verliert, gewinnt und wieder verliert, damit die Perspektiven auf seine Zukunft und das Schicksal seines Kameraden jäh umreißend — als er sich erschossen hat, weil er die Ehrenschuld an den Konsul nicht bezahlen kann, eilt der Onkel mit der vorher verweigerten Summe herbei — erster Ruck des Hebels — und dieses Geld stammt eben von jener Frau, von der Kasda bereit war, sich bezahlen zu lassen: zweite Wendung. Hier zeigen die Einstürze der Situation schon jene marionettenhafte Unberechenbarkeit des „Schicksals", die aufzusuchen der Dichter nicht müde wird. Es wird später noch von ihnen zu handeln sein. In dramatischer und epischer Form vollziehen sich diese Hebelzüge des Schicksals, diese psychischen „Umblendungen", dieses Umfunktionieren einer „Gestalt".[65]) In der „Gefährtin" etwa erfährt Prof. Pilgram, daß seine Frau, deren Tod ihn in tiefste Trauer versetzt, mit seinem Assistenten schon lange ein Verhältnis gehabt hat. Dies zunächst ist kein Umbruch, es stellt quasi nur ein Gelenk des Stangenwerkes dar. Nun aber

stellt es sich heraus, daß der Assistent schon mit einer Anderen verlobt ist, das Rädersystem dreht sich zum ersten Mal — der Professor wirft ihm gemeinen Verrat vor, das sei viel gravierender als der Betrug an ihm. Doch wieder muß er seine Haltung wechseln: die Tote hat davon gewußt, sie billigte die Verlobung — da erkennt der Witwer, daß er neben einer Fremden gelebt hat — sein Schmerz beruhigt sich allmählich.[66]) Der Einakter könnte als Novelle geschrieben sein, wie etwa „Geronimo" als Einakter. Natürlich gehen die ruckweisen Stöße des Konstellationensystems auf der Bühne kräftiger, deutlicher vor sich — sie werden gelegentlich gerne überbetont, weil nämlich der weitaus größte Teil der Stücke in enthüllendem, pointierendem, Vorgeschichte und Charakterzüge langsam aufdröselndem Dialog besteht. Die Grundidee des „jungen Medardus" ist eine echt erdachte, halb schiefe Konstellationswiederkehr. Seine Taten werden ihm vorher in der Bedeutung verfälscht. Sein Ziel war, Napoleon zu ermorden, doch da Helene von Valois ihn beauftragt, den Korsen zu beseitigen, um für die legitimen Herren, die Valois, Platz zu machen, kann er die Tat nicht mehr vollbringen: sie ist ihm quasi aus ihrem Sinn hinausmanövriert. Nicht genug mit dieser Zuspitzung. Helene scheint ihn noch dazu verraten zu haben, sie wird, so hat es den Anschein, die Maitresse des Todfeindes. Die Verwirrung des Medardus erreicht da ihren höchsten Grad. Dieses „Changement der Positionen" versteht er nicht mehr. Erfüllt von Haß und rasender Eifersucht, ermordet er die Prinzessin und ist seinem Schicksal wieder in die Falle geraten: denn Helene wollte Napoleon nachts ermorden, den Gehaßten hat der gerettet, der, ihn zu morden, sein Leben aufs Spiel setzte. Auf diesen betäubenden Schlag reagiert Medardus folgerichtig. Er verweigert das Versprechen, nichts mehr gegen den Kaiser zu unternehmen, und stirbt. Die Wirbel, die das eben Getane auseinanderreißen, sind so zahlreich, daß der Zuschauer mit den psychologischen Motivierungen kaum noch mitkommt, zumal der Dichter im Bestreben, die Grundanlage rasch voranzutreiben, nicht wie sonst erklärende Selbstanalysen ausschüttet. — Der Einakter verbietet glücklicherweise den übermäßigen Gebrauch der Umstellungen. Dafür können diese Stücke besser ausgearbeitet, die Verzahnungen genauer eingepaßt werden. Die Verwandtschaft gerade der kurzen Dramoletts mit den Novellen, vor allem denen der frühen Zeit, liegt klar zu Tage. Ein sicherer Instinkt leitete, so scheint es bei der Gesamtüberschau, den Dichter bei der Wahl der Form. Nur selten gerät die Novelle zu theatermäßig, das Drama zu episch.

Gelegentlich bricht das Gedankengerippe durch das Fleisch der episch-lyrischen Einkleidung. So etwa im „Tod des Junggesellen", der einfach das mißlungene Rechenexempel eines rachsüchtigen Toten aufzeichnet. Das Testament, das die eilig zusammengerufenen Freunde des Toten öffnen, erzählt ihnen, daß der Verstorbene jeden Einzelnen mit dessen Frau betrogen hat. Die Trauer der Freunde wandelt sich jäh in Aerger — erster Wechsel. Doch der Zweck wird radikal verfehlt, keiner empfindet Zorn, Haß, Verachtung für die Frau, es liegt zuweit zurück, oder es trübt ihre längst nur noch kameradschaftliche Beziehung nicht. Im Gegenteil, die Bindung wird noch inniger dadurch, dies ist der zweite Hebelschlag. Eine dramatische Einkleidung verbietet der Stoff von selber — zumal etwas Neues hier ganz deutlich hervortritt, was bühnenmäßiger Darstellung im Grunde widerspricht: die Aenderung eines Seelenzustandes durch etwas Gewußtes, Erfahrenes, nicht im Augenblick Vorgefallenes. Die Verwicklung als bewußte Verwicklung, die Konstellation als gewußte und verarbeitete Tatsache — das ergibt ein dankbares Feld für minutiöse Seelenmalerei, aber keine sichtbare Wandlung für das Theater. Freilich, die Dramen, in denen trotzdem derartige Konflikte und Ereignisse nur vom Wissen eines Tatbestandes, sei es äußerer, sei es seelischer Art, her gefolgert und gestaltet werden, zeigen gelegentlich eine starke Wirkung. Das rührt von der virtuosen Verwendung jenes Mittels her, das Schnitzler ebenso wie die Komödie, das nordische und das französische Gesellschaftsstück beherrscht: dem Dialog.

Der Dialog dreht langsam die Lagen der Erkenntnisse zweier Partner, die mähliche Abschattierung der Stimmungen eines einzigen, dann zentral plazierten Helden auseinander. Im Geflecht von Rede und Widerrede wird das Innere nach außen gewendet. Das Gespräch steht niemals stille; statt Aktionen gibt es Seelenberichte, statt elementarem Schrei die ausführliche Analyse. Im „Einsamen Weg" verbaut diese Methode jeden theatralischen Effekt. Der feinsten Umschwingungen des Seelenrades sind so zahlreiche, daß die Personen mit ihren Erklärungen kaum mitkommen. Es tritt erschwerend hinzu, daß außerdem alle männlichen Figuren von ihren Erinnerungen wie von Verfolgungsgeistern nicht loskommen. Die Vorgeschichte wird mit privaten Rückblicken zusammen aufgeknotet, der Dialog verlangsamt zum Monolog. Hier wäre die Novellenform günstiger gelagert. Allerdings geht Schnitzlers Streben immer nach dem großen Drama, und die Fülle der Personen vermag er noch eher

im Theater zu vereinfachen, als in der Erzählung, in der es niemals mehr als vier oder sechs ganz ausgeführte Menschen gibt. So wird der entscheidende symbolische Umbruch des jungen Felix Wegrat zerredet. Da er von Julian Fichtner, dem Alten, Ruhelosen, Unersättlichen, erfährt, er sei sein Sohn, nicht der des Prof. Wegrat, dessen Namen er trägt; da der einsame Junggeselle ihn damit an sich zu ketten hofft, verliert er ihn endgültig — sichtbare Verschiebung des Planes. Denn der junge Mann erklärt, daß Julian, der sich nie um ihn bemüht, die Liebe des Sohnes weniger verdiene als der Professor, der ihn väterlich behütet und umsorgt hat. Da Felix es also erfährt, ändert sich seine Haltung — die gewußte Tatsache ist das eigentlich dramatische movens. Wir erkennen die Grundbeziehung zu dem Charakter der männlichen Figuren, denen Selbstanalyse und quälendes „Alles-vom-andern-wissen-wollen" zur innersten Natur geworden. Für diese ewigen Jäger nach ihrem eigenen Innern wird das lediglich Gewußte, nicht Erlebte zum bestimmenden Antrieb. Der mathematischen Bewußtseinsprobleme in „Casanova in Spa" kann nur andeutend Erwähnung geschehen. Da Andrea, bei dessen Geliebter, Anina, Casanova die Nacht zubrachte, im Glauben, es sei eine andere, dieses falsche Wissen des Verführers erfährt, verzeiht er der Freundin, die nun ihrerseits ihn gerade jetzt verläßt. Es wird nachher noch darauf zurückzukommen sein. Die „Frau des Weisen" mag als kennzeichnendes Beispiel der Novelle noch angeführt werden, zumal wir an dieser Erzählung noch tiefer zurückverfolgen können, wie die Thematik der erzählenden Kunst des Dichters prinzipiell strukturiert ist. Da erfährt der junge Doktor, der an der See im spielerischen Gleichklang der Sommerfrischen-Tage die Frau seines Professors wiedertrifft, die er einmal geliebt hat, daß diese niemals erfuhr, was ihn zur schnellen Flucht, zur überstürzten Abreise damals zwang: daß der Professor sie beide erblickt hat in ihrer ersten zärtlichen Umarmung. Er erkennt, daß dieser wahrhaft Weise, um das Glück der Ehe nicht zu gefährden, seiner Frau niemals einen Vorwurf, ja niemals auch nur eine Anspielung gemacht hat. Die Ahnungslose wähnte, die Abreise des Freundes geschähe aus Zartgefühl.[67]) Da sie nun, im „Spiel der Sommerlüfte" die Liebe zu erneuern innerlich bereit ist, flieht der Freund. Denn er erträgt nicht, daß sie nichts weiß von der verzeihenden Milde des Gatten. Ihr Nichtwissen wird von ihm gewußt — schon die einfache Formulierung verrät die ausgebildete Mathematik der Psyche, die hier vorwaltet. Daß der Leser dies nun nicht nur „versteht", sondern sogar mitzumoti-

vieren bereit ist, erklärt sich eben durch die Grundstruktur der Anlage, die nun deutlich aus all dem Angeführten sich ergibt: es handelt sich um eine prinzipielle und radikale Verlegung ins Innere. Der Konflikt wird wirksam als innerseelischer. Der Zusammenstoß geschieht meist indirekt statt direkt, indem etwas gewußt, erinnert, zur Kenntnis genommen wird. Die Umbrüche sind innerpsychische Vorgänge. Von einem einzigen Menschen aus sieht der Zuhörer die Geschehnisse, die Welt, die photographische Kamera des Dichters schaut quasi nur in Großaufnahme in die Geheimnisse einer einzigen Seele. Das heißt nicht und niemals, daß Nebenfiguren stets unausgeführt und schattenhaft sein müssen — als Glieder der Konstellationen besitzen sie Aktivität und Kontur. Doch das bedeutet, daß sich das Drama im Innern abspielt, immer Röntgenaufnahmen der Gefühls- und Willensbewegungen gemacht werden, daß die „Ich-Novelle" die Objektivität ersetzt. Wir werden bei den Bemerkungen über die Methoden der formalen Gestaltgewinnung über die „Ich-Novelle" noch zu sprechen haben. Hier gilt es, ihr Wesen als ein die Außenwelt in die Innenwelt hineinziehendes zu kennzeichnen.

Nicht unbedingt muß ja die „Ich-Novelle" diesen Charakter tragen. Der Erzähler bunter Abenteuer mag seine Empfindungen und Wünsche beim Anblick der fabelhaften Vorkommnisse, die ihm widerfahren, ruhig unterdrücken. Doch kann die „Ich-Novelle" auch den anderen, ihr vielleicht eigeneren Charakter tragen, den des verschwenderischen Aufblätterns eigenster Gemütserschütterungen. Nur durch diese Methode, die in alle Nebengleise und unterirdischen Wirbel der psychischen Ströme eines Einzelnen hineinblicken läßt, wird die Dialektik der Umbrüche, das „Denkspielerische" und Klügelnde verstanden. Die „Ich-Novelle" kann auch in der „Er-Form" gehalten sein.[68]) Nur die Anlage gilt als Kriterium. Ja, es dürfen sogar mehrere Personen relativ gleichmäßig bedacht sein — obzwar dies nur sehr vereinzelt geschieht — trotzdem darf von einer aus mehreren einzelnen „Ich-Novellen" zusammengesetzten „Ich-Novelle" geredet werden, vorausgesetzt, daß auch hier die Struktur: Außenwelt als Innenwelt, seelisches Röntgendiagrammverfahren beibehalten wird. Schnitzlers reifere Erzählwerke zeigen dieses Prinzip gelegentlich umkleidet. Beinahe möchte man eine Parallele ziehen: wie die genauer ausgeführten Personen in gewisser Weise von dem absoluten Egozentrismus doch zu einer etwas mehr die Welt als Verantwortung empfindenden Haltung gelangen, wenn sie auch keineswegs deswegen der Verpflichtung nachkommen

— so gestaltet der Dichter allmählich die pure Icherzählung zur komplexeren, mehr Fülle des Außen einbegreifenden Form. „Frau Bertha Garlan“ wie „Frau Beate“, verwandt nicht nur in Namen und Artung, auch in Ausformung und Manier, bilden die Beispiele. Beide Novellen: Aufwachen des Eros in einer Frau, die, in stürmelosen Lebenskreisen beheimatet, schon glaubt die Ruhe der Resignation gefunden zu haben. Das Erleben Frau Bertha Garlans zeigt das Signum des Umbruchs im Bewußtsein. Sie erkennt entscheidend. Sie weiß, daß sie ein Abenteuer fand, wo sie verströmende Liebe zu geben glaubte, und sie spürt deutlich, daß sie gerade durch die Enttäuschung zur Erkenntnis ihrer eigenen, das behaglich Umfriedete benötigenden Natur gekommen ist. Es erweckt diese mustergültig durchgeführte Erzählung zunächst den Anschein, als zeige sie keine Merkmale der Ich-Struktur. Naturschilderungen, nicht immer bezogen auf eine Figur, Dialog, agierende Nebenpersonen beleben den in anderen Arbeiten nicht so ausgeführten Schausplatz. Doch schon die simple Aufzählung des Inhalts ergibt wieder die vertraute Konstruktion. Der reifende Techniker Schnitzler hat quasi erkannt, wie unbedingt er dieser Form verfallen ist und bemüht sich, sie so zu wandeln, daß er der Wiederholungsgefahr entrinnt. Virtuoser noch Frau Beate, wo ein förmliches Vertauschspiel der Figuren Verschiebungen der Empfindungsmaschinerie zur Folge hat, die nur durch die monologähnlichen Passagen verständlich werden.

Es mag auffallen, daß schon beinahe medizinische Tatsachen künstlerisch verarbeitet werden. Das plötzliche Erwachen der Frau an der Schwelle des Alters ist ein speziell dem Psychologen bekanntes Symptom, das oft zu gravierenden Störungen der Gesamtkonstitution führt. Daß Schnitzler immer gleichmäßig den puren „Fall“ gibt, wie behauptet wurde, muß allerdings bestritten werden. Die Einzelbeobachtung, die Ausarbeitung ist die eines Falles, aber die Konstruktion ist anders; sie kommt nicht aus Beobachtung, aus Experiment, sondern ist eher mathematisch, dialektisch. Diese Verwirrungen aller Fäden, dieses Tanzen der Marionetten, dieses Ausschlagen des Pendels nach der gerade nicht erwarteten Seite ist als wiederkehrendes Aufbauprinzip nicht von der Medizin her zu fassen. Der Wahn Roberts („Flucht in die Finsternis“), der so ins Ueberdimensionale gesteigert wird — er erschießt den Bruder, den er vom Wahn, ihn beseitigen zu wollen, besessen meint, in eben diesem Verfolgungswahn, der Andere wolle ihm unablässig, weil irrsinnig, ans Leben — dieser Wahn verrät den Psychiater in der

Registrierung der allmählich sich häufenden Symptome und des Widerstandes gegen die Symptome, der immer weniger auszurichten vermag. Doch die konsequente Erhöhung ins Gehetzte, die Um- und Zurückführung des hypochondrischen Staatsbeamten auf eine von unerbittlichen Aengsten zwangsmäßig verfolgte Kreatur, das verrät dichterisch überlegte Ausarbeitung jenseits der psychiatrischen Empirie. Der Psychiater war naturgemäß mit Neurose, Wahn und jeglicher Wirrnis vertraut. Doch selbst die Frage, ob die grundsätzliche Verlegung des ablaufenden Dramas ins Innere eine Methode darstellt, die notwendig medizinisch genannt werden muß, kann nur verneinend beantwortet werden. Denn hier enthüllt sich der Impressionist, und aus dessen Qualitäten enthüllt sich schlagender der durchgängige Novellengrundriß. Diesen Grundriß: Seelen-Dialektik, Umbruch der Konstellation, Ausrechnung der Gleichnisse mit prinzipieller Verlegung ins Innere — einer oder mehrerer Personen — mit nuanciertester Tuschtechnik, von Lyrismen eingehüllt, zeigt beinahe programmäßig die erste größere Novelle des Dichters „Sterben". Sie gehört mit „Frau Bertha Garlan", „Frau Beate", dem „Weg ins Freie", „Fräulein Else" zusammen und steht eigentlich sonderbar isoliert zwischen den ersten Skizzen. Sie mag noch zur Rundung des Bildes dienen.

Von Felix, dem Todgeweihten, aus wird gesehen, hie und da auch von der Frau, Marie, aus: eine zweifache Ich-Novelle also, oder eine doppelte Rollenbesetzung, wobei als Protagonist der Mann figuriert. — Thema: Wie sich die Beziehungen zweier Liebenden wandelt, unter der Voraussicht des nahenden Todes. Der Tod als absolut sicheres Ende steht am Anfang — wenn man will, noch vor dem Anfang. Daß dennoch bisweilen der Anschein erweckt wird, als sei er vielleicht doch vermeidbar, gehört mit zur „Hin- und Her-Technik".[69]) Doch bleibt er die Anfangsbedingung, die unverrückbare Voraussetzung der Schlüsse, die sich in Felix und Marie vollziehen. Dramatisches Thema im engeren Sinn: Marie, die Geliebte, will mit dem Todkranken, ja sogar vielleicht vor ihm sterben. Ohne ihn vermag das Leben nichts über sie, aus Liebe, aus Verbundenheit will sie ihn nicht allein lassen. Felix, der dem Untergang Geweihte, wehrt ab, will das Opfer nicht. Sie verleben noch glückliche Tage. Doch die hitzige Atmosphäre, die von dem Kranken ausgeht, breitet sich spürbar im Verlauf der Erzählung aus. Wenn er müde sich hinstreckt, sieht er halb geschlossenen Auges die gesunde, kräftige Freundin, die mit ihrem Mitleid so aufdringlich seine Gebrechlichkeit unterstreicht. Er

wird eifersüchtig auf das Leben, das sie vielleicht noch erwartet; stets denkt er wieder an ihr Versprechen, mit ihm zu gehen — langsam dreht sich die Lage — er will sie jetzt mitnehmen, er mag nicht allein sterben. Verheimlichen kann er ihr seinen Wunsch nicht, doch sie versteht ihn nicht mehr, so meint er, „etwas Fremdes war zwischen sie gekommen und zugleich das nervöse Bedürfnis, viel miteinander zu reden.“[70]) Erste Umkehrung: der edelmütig das Opfer ablehnte, will es nun erzwingen und zweitens, unausbleibliche Gegenwendung: Marie sehnt sich nach dem Leben. Je mehr sie den Geliebten dahinsiechen, sie und sich quälen sieht, desto mehr lockt sie das gesunde, atmende Draußen. Die Krankheit wird zur furchtbaren Last, der sie ihre Stunden nicht mehr willig opfert. Ein Hunger nach allem Nichtkranken, nicht dem Tod Geweihten ergreift sie; auch sie, wie andere Frauengestalten des Dichters, vernimmt „den Ruf des Lebens“. Ein Fremder, im Kahn auf dem See, der ihr nachblickt, wird zur Möglichkeit; Fluchtgedanken keimen auf. Radikalste Umkehr der ersten Architektonik: da der im Fieber Tobende sie überfallen hat, würgt, um nicht allein dem Entsetzlichen entgegentaumeln zu müssen. Längst ist aus Liebe Eifersucht, aus besorgter Zärtlichkeit bittere Abwehr geworden. Doch da sie sich endlich losmacht aus den klammernden Fingern des nun nicht mehr — oder doch noch Geliebten, hat er sie verloren.

Diesen dialektischen Zug läßt sich der Ingenieur Schnitzler nicht entgehen. Gerade weil er sie mit Gewalt halten will, verliert er sie und am Ende gerade an den Freund, dem geheimes Mißtrauen schon lange galt. Felix stirbt, die Voraussetzung wird unweigerlich zum Schluß eingelöst, aber sein Ende bedeutet nur noch Erlösung für Marie. Die Krankengeschichte ist von allem Beiwerk befreit, ein klarer „Fall“, zugleich eine Seelenkrankengeschichte. Doch auch ein lyrischer danse macabre, von Felix aus berichtet, in dessen zerquälte, sich jagende Seelen-Bilder wir unablässig Einblick tun — sehr tiefe Blicke wieder, — denn kaum vermag man seine Sucht zu verurteilen. Das lyrische Beiwerk wuchert noch, eine schwelgerische Sentimentalität ist darüber ausgegossen, die den meisten Lesern die klar und hart gehauene Grundanlage verborgen hat. Der älter gewordene Schnitzler bezähmt das pur Stimmungsmäßige-Lyrische, ohne jedoch seine Natur je zu verleugnen. Der Tod ist hier sinnvoll; in den „lebendigen Stunden“ spielt er am Beginn eine ähnliche Rolle. Da starb die Tote, um den Dichter-Sohn nicht zu belasten. Doch da er es nun erfährt, ist das Opfer sinnlos geworden, dies wird

ausdrücklich formuliert. Das Theater muß oft gröber aussprechen, was der Epiker nur durchschimmern läßt. Es erübrigt sich, in allen anderen Erzählungen die Gelenke aufzuweisen, an denen die Konstruktion gedreht wird; beachtet werden muß noch die Zeit, in der die Drehungen vor sich gehen. Ihre Geschwindigkeit sozusagen muß gemessen werden. Ergibt es sich nämlich — wie wir vorhin bereits angedeutet haben — daß sie Schlag auf Schlag sich jagen, sei es in gröberer Weise auf dem Theater oder in den nur mit feineren Instrumenten zu registrierenden Schwankungen in der Erzählung, so scheint die Handlung bald etwas mechanisch Bewegtes, vom unsichtbaren Maschinisten Angetriebenes zu bekommen; die Menschen werden dann zu Marionetten, so erklügelt, zugespitzt, rasch, vertrackt geht der Umbruch vor sich. Der Liebesdenker schreibt dann eine höhere Mathematik der Erotik, deren Logarithmen sich mit Mühe nur lesen lassen.

b) Der Betrug.

Meistens geht es in dieser Jagd der Umbrüche oder in diesen bis ins Unausdenkbare ausgedachten Bewußtseinsverlagerungen um den Betrug. Um den Betrug in mannigfachster Form, als wirklichen, geahnten, erfahrenen, geleugneten, erhofften, negierten oder möglichen. Der Betrug ist dem Verrat wesensverwandt. Im Verrat klingt ja bereits das „Bewußtgemachthaben" mit, das „ein Geheimnis enthüllende Mitteilen". Verrat ist es, wenn der junge Fritz („Frau Beate") sein Liebeserlebnis in häßlichen Worten dem Kameraden ausschwatzt, die Frau und sich damit in den Schmutz zieht. Was Geheimnis der beiden Liebenden hätte bleiben sollen, gibt er schamlos der unreifen Neugier preis. Erst in diesem Augenblick fühlt Frau Beate, wie weit sie sich verloren hat in Leidenschaften, die sie nicht gutheißen kann im Grunde ihres empfindsamen Gewissens. Sie empfindet es als einen Betrug, dieses Weitererzählen, und sie empfindet sich nun als schuldig. Allmählich läßt der Dichter auch für sie die anderen Verwicklungen deutlicher werden, denen sie bislang widerstrebend und zugleich unwissend entgegenstürzte. Es steigt in ihr — und in uns, den Lesern — eine Ahnung auf, daß sie in Fritz nur ihren Sohn Hugo geliebt hat, zu dem sie eine Neigung hinzieht, die mehr als nur mütterlich ist. Das erraten wir mehr, als daß wir es bestimmt und ausdrücklich gesagt bekommen. Aber es steht, wie der Schluß der Novelle beweist, über jedem Zweifel. Diese sonderbare

Vertauschbarkeit der Personen geht aber weiter. In der gleichen Weise, wie sie die ältere, erfahrene und gefährliche Baronin Fortunata bittet, ihren unschuldigen halbreifen Sohn doch in Ruhe zu lassen, hat sie vor vielen Jahren ihren Gatten von einer verführerischen Frau, deren Dämonie ihn nicht losließ, losgebeten, für sich erobert. Diese Situation kehrt wieder. In Hugo spürt sie das Schauspielerblut des Gatten, das sie fasziniert und verwirrt hat, damals wie heute. Im Sohne also, so deutet der Dichter an, ersteht neu der verstorbene geliebte Gatte.[71])

Doch Schnitzler gibt sich damit nicht zufrieden. Er denkt weiter aus und steigert weiter. Der Gatte Beatens nämlich war keine geschlossene Figur, kein Mensch mit einmaligen unverwechselbaren Eigenschaften. Der Schauspieler war Hamlet, Don Carlos, Richard III., mit allen ihren Masken und wechselnden Eigenschaften. Sie fand jede Nacht sozusagen einen neuen Mann. Sie betrog ihn mit seinen eigenen Rollen. Gerade dieses sich Wandelnde, das Verkörpern eines ganz Anderen reizte sie und mit aller Kraft, deren sie fähig war, hielt sie ihn fest. So blieb sie zugleich ehrbar nach außen hin und erfüllte doch die schweifende Sucht ihres Herzens, der nachzugeben sie sonst keine Möglichkeit gehabt hätte. In der Erzählung nun bricht eben dieser schweifende Trieb durch. Ihr Abenteuer mit Fritz erniedrigt sie, sie stirbt in den Armen des Sohnes, den zu lieben sie nicht gewagt hat — beide ertrinken engumschlungen im See: eine gewagte Szene, die dem Dichter gelegentlich als unsittlich angerechnet wurde. Auch wenn man den ewigen Stoff der Oedipussage nicht bemüht: die eherne Unvermeidlichkeit, mit der Schnitzler die Konflikte stellt, das Weiterführen des Angefangenen in logischer Kette bis zum logischen Ende, wären schon Zeugnis genug, daß es ihm nicht um „Pikanterien“ ging. Die Vertauschbarkeit der Menschen um Beate — Fritz ist Hugo, Hugo ihr Gatte, der Gatte die Fülle der möglichen Rollen — ist, wir deuteten es schon an, eine Folge des Primats der Konstellationen des Betrugsproblems, in das erst die Menschen eingesetzt werden. Freilich offenbart der Seelenforscher hier Erkenntnisse, die nicht leichtfertig als Spielereien und Uebertreibungen abgetan werden können. Doch dies festzustellen, mit den Ergebnissen neuerer Psychologie zu vergleichen, darf nicht unsere Aufgabe sein. Wir erkennen vor allem die Merkmale des ausgeführten „Liebesdenkspieles“[72]), das den Schnitzlerschen Novellentypus bestimmt. Das Faktum des Betrugs verflüchtigt sich oft in ihnen zu einem unwägbaren Ge-

danken, zu einer Erinnerung oder einem Bild. Alfred, der „Mörder", reist mit Elise, in deren Armen er an die Andere denkt, der seine Sehnsucht gilt, um derentwillen er sogar zum Mörder wird.[73]) Diese Untreue findet sich häufig: Fridolin und Albertine gestehen sich gegenseitig, daß sie oft an einen Anderen dachten in der ehelichen Umarmung. Dies wird sogar zum Grundakkord der Traumnovelle, in der beide, nachdem sie diesen Anderen schmerzlich erlebt haben, zueinander zurückfinden. (Treue ist die Wiederkehr). Einen Grad komplizierter liegt der Fall der Untreue im „Zwischenspiel", das diesen Betrug zentral und ausdrücklich als Thema hat. Amadeus und Cäcilie glauben trotz längerer Ehe an einen Anderen gebunden zu sein, der Mann mehr noch als die Frau. Sie beschließen, von nun an nur noch kameradschaftlich miteinander zu stehen. Hier ist, wenn man will — der erste Betrug, freilich ein Selbstbetrug, insofern sie sich etwas vornehmen, von dem sie gegenseitig ahnen, daß sie es nicht werden durchführen können. Dann die Untreue: da Cäcilie von einer Reise verwandelt, verschönt, durchpulst von dem Rausch ihrer Bühnenerfolge heimkehrt, verliebt sich Amadeus in sie und bricht das Versprechen der kameradschaftlichen Enthaltsamkeit. Das ist der Betrug, denn nun kann Cäcilie auch nicht mehr kameradschaftlich neben ihm leben. Nun hat er sie neu gewonnen, aber nicht als die, die sie war, sondern als eine andere, erfahrenere, erotisiertere Frau. Daß er nun plötzlich Cäcilies Liebhaber fordern will, vermag sie nicht zu ihm zurückzubringen. Auch seine Freude, da er erfährt, daß der Liebhaber gar kein Liebhaber, sondern ein schüchterner Anbeter gewesen ist, macht die Frau in ihrem Urteil nicht wankend. Sie weiß auch nicht mehr, ob sie sich selber trauen kann. Mit einem Male haben sich ihr ungeahnte Perspektiven aufgetan. — Wir kennen dieses stets auftauchende Motiv — wer könnte sagen, ob sie ihn nicht bald wirklich betröge?

Das Spiel um und mit dem Betrug liefert alle Chancen einer verwickelten Handlung im Bewußtsein. Der Betrug muß erfahren werden, der Andere wiederum muß wissen, ob jener davon in Kenntnis gesetzt ist, man kann ihn leugnen, man kann den Entschluß fassen, aus Rache das Gleiche zu tun. Fridolin („Traumnovelle"), der von Albertinens Treue nicht überzeugt ist, will sie betrügen, er gibt es sich zu, damit sie quasi nicht „eins voraus hat", nicht einen Vorteil ihm gegenüber. Er glaubt sich unterlegen, wenn sie ihn — hier müßte man das altertümliche Wort setzen, hörnt. Betrug aus Rache — eine

sonderbare Verhaltensweise, die uns im Rahmen der Schnitzlerschen Novellistik, ihrer errechneten Fügungen nicht verwundert. Genia („Das weite Land") betrügt Hofreiter im letzten Grunde auch aus Vergeltung — sie erträgt seine Libertinage nicht, sie muß sich, so kann man es wohl formulieren, gegen ihn behaupten, ihm eine Tat entgegensetzen, die ihre Selbständigkeit beweist. Ihr Betrug ist Rache und trotzige Geste.[74]) Hier allerdings ist der Konstrukteur dem Charakterzeichner überlegen. Denn Frau Genia glänzt sonst durch mütterliche Güte und Sanftmut, der Fehltritt aus Rache erscheint bei ihr unmöglich, zerstört die ganze Figur.

Doch der Erdichter verfällt seinen Themen eben immer von Neuem. Wie soll man sich zu dem Betrug stellen? Kann er nicht etwas Naturgegebenes sein, eine Notwendigkeit, deren Verweigerung sogar schlimme, nicht zu verantwortende Folgen nach sich zieht? So werden aus den Betrugsdenkspielen Denkspiele des möglichen Betrugs — wir deuteten auch dies schon an. Genia war vielleicht auch deswegen bereit, Otto von Aigner zu lieben, weil sich ein Klaviervirtuose, dem gegenüber sie standhaft blieb, ihretwegen erschossen hat. Hofreiter graut vor dieser Tugend, die mörderisch war, und Frau Genia weiß nicht, ob sie sich bewundern oder verachten soll. Der mögliche Betrug zieht so Gewichtigeres nach sich als der wirkliche — soweit er in den Augen der Menschen, die er angeht, überhaupt unterscheidbar ist. Gabriel („Der tote Gabriel") erschießt sich Wilhelmine Bischoffs wegen, die ihren Freund zu betrügen sich weigerte. Doch zeigte sich, daß sie keineswegs moralisch hoch eingeschätzt werden darf. Die Perspektive dieser Erzählung — einer „Ich-Novelle", wenn auch in der dritten Person erzählt, ist sonderbar: Es wird von Ferdinand aus berichtet, von dem aus also, den zu betrügen die Schauspielerin Wilhelmine sich geweigert hat. Es enthüllt sich, daß die Schauspielerin mehr aus unberührbarer Kühle, denn aus sittlichen Postulaten heraus gehandelt hat. Der Betrug, den sie nicht beging, war eine verderblichere Tat als der, den sie hätte begehen können. Im Kapitel über die männlichen Typen erwähnten wir ja bereits den möglichen Betrug als wirksames Element, als wirksameres, denn den wirklichen. Die Angst vor ihm — eben weil dann der Andere in irgend einem Sinne seine Ueberlegenheit bewiesen hat — treibt erregend zu sonderbaren Vorstellungs- und Handlungsketten. Es erübrigt sich, das künstliche Netz der Fäden in „Casanova in Spa" auszubreiten — die Furcht Andreas, Anina könne ihn mit Casanova zum Hahnrei gemacht

haben, bringt ihn zum inquisitorischen Verhalten, das er jedoch aufgibt, da er sich damit beruhigen kann, daß der Frauenjäger meinte, bei einer anderen geruht zu haben. Somit ist Anina als Person gewissermaßen intakt. Da wurde der wirkliche Betrug zum nur möglichen — während nun Anina, ihrerseits nun an Andrea zweifelnd, ins Auge faßt, den möglichen zum wirklichen werden zu lassen. Dieses: der mögliche Betrug, der jäh, unerwartet in die Realität eintreten kann, ist in einer Figur verkörpert, einem Symbol, wenn man will,[75]) das sich in zahlreichen Verkörperungen darbietet. Der (oder die) vorübergehende Fremde, der sich mit einem Blick als zu allem bereit zeigt, den man vielleicht nie wieder sieht, den der Zufall an die Ufer des eigenen Lebens gespült hat und wieder forttragen wird. Vor allem die Frauen sind seiner Wirkung aufgeschlossen. Marie („Sterben"), der zwei unbekannte Fremde auf dem See nachstarren, sieht in deren elementarer Lüsternheit gerade die Vitalität des ihr verschlossenen Daseins; immer mehr zieht es sie vom Krankenlager weg. Ein Leutnant, der Therese ins Gesicht gestarrt hat, ein halbnacktes Mädchen, das Gustl ungeniert ihre Blößen zeigt, sie werden bedeutungsvoll, oder könnten es doch sein. Die Frauen dürfen nicht die Aktivität aufbringen, diesem Unbekannten nachzugehen. Oft steht er in unerreichbarer lockender Ferne[76]) „der große blonde Mann, der immer den Ecksitz hat" im Theater, bleibt eine ungekannte Verführung für Fanny („Märchen"). Der Mann hat es leichter durch die Sitte der Zeit, die für den Dichter freilich ohne rechten Sinn bleibt. Bemerkenswert, daß der unbekannte Vorübergehende gelegentlich in Entsprechung zur Nacktheitssituation der Frauen steht, dem Wunschbild der Männer. In „Fräulein Else" wird dieses Begehren ja zum treibenden dramatischen Impuls. Doch nicht bloß Dorsday hofft sie so zu sehen: sie selber hatte früher den heimlichen, ihr unheimlichen Wunsch, sich hüllenlos zur Schau zu stellen. Die Marmortreppe, von der sie nackt ins Meer steigt, erhebt sich in ihren Träumen und einmal, an irgend einem heißen Sommertag, trat sie auf den Balkon ohne Kleider, während sie wußte, daß die Blicke zweier junger Leute auf dem See unter ihr verzaubert zu ihr hindrangen. Beinahe hat es den Anschein, als ob der Fremde damit herbeigeholt werden könnte.

Dionysia („Hirtenflöte") nun wird gezwungen von ihrem Gemahl, der vor ihrer Gedankenuntreue mehr Furcht empfindet als vor der realen, diesen Vorübergehenden auch faktisch in ihr Leben eintreten zu lassen. Vielen gibt sie sich hin.

Immer der, der gerade mehr sie lockt, wird Schicksal und Realität. Durch alle Höhen und Tiefen taumelt sie, wie von einer in ihr hausenden, ihr nicht zugehörigen Macht getrieben. Hirte, Krieger, Prinz und irgendwelche Gleichgültige, Gesichtslose, werden ihre Liebhaber. Doch am Ende kann sie zum Gatten nicht zurück. Wer erwacht, den Dämon der Ungebundenheit in seiner Brust nicht zum Schweigen bringt, ist der Unbürgerlichkeit verfallen und der Ziellosigkeit bis zum Untergang.

Der Untergang Fräulein Elses, Beates, Berthas Resignation, Thereses Tragik, alles rührt vom Erwecken dieser schweifenden ausbrechenden Dämonie her, die die geordnete Führung des Daseins sprengt. In Konstellationen verwickelt, die sie nicht überschauen können, läßt sie der Dichter in Umschlägen und Wechseln, in jähen Erkenntnissen zu Umgestaltungen ihres Daseins kommen. Von selbst ergibt sich, wie uneinsichtig es ist, das Erotische als einzig Zentrales im Werk Arthur Schnitzlers zu behaupten. Das Erotische ist Mittel zum Zweck der Seeleneinblicke und Seelenumschwünge. Wir sahen überall, auch da im erzählenden Werk, wo es zunächst nicht vermutet wurde, wie die Konstellation der Gefühle zweier Menschen gewandelt, umgestellt, vertauscht wurde. Nicht umsonst[77]) hat ja der Dichter eine interessante Selbstparodie geschrieben, in der seine stets wieder verwendeten Typen als Marionetten auftreten, von Fäden gelenkt, die dem „Dichter" nachher entgleiten. In skurriler Verzerrung bietet er die Situationen, die er sonst ernsthaft je und je gestaltet. Mit erstaunlicher Selbstironie persifliert er seine Denkspiele. Die Herzogin tritt auf, die nur dem sich hingibt, der am nächsten Tage sterben muß, also auch dem Helden. Als der Herzog fälschlich ihn verdächtigt, ist sie zur Liebesnacht bereit, doch er wird begnadigt, und jetzt will sie nicht mehr. Er duelliert sich für eine ganz Falsche, ohne daß es ihm etwas ausmacht — ein scherzo furioso, das viele Themen, die sonst andante und grave gebracht wurden, in rasendem Laufe repetiert. Das Marionettenhafte wird also vom Dichter selber als wesentlich Strukturhaftes bezeichnet; der Selbsterkenntnis des Dichters kann sich die philologische und gehaltliche Analyse nur anschließen. Natürlich ist die Selbsterkenntnis lückenhaft: es entspricht ganz jener eigentümlichen Mischung von hellster Bewußtheit und unbewußtem Getriebenwerden, die wir schon des Oefteren anzudeuten Gelegenheit hatten. So fehlt in der Selbstparodie das Einsamkeits- und Wahnmotiv, beide in zahlreichen Konstellationen doch auftauchend, es findet sich nicht die Erkenntnis des Egozentrismus der Männer und des Lauschens auf

den „Ruf des Lebens“ bei den Frauen. Doch klar hebt sich heraus, daß die Schilderung des Menschen sekundär ist gegen die Verknüpftheit der menschlichen Emotionen und Schicksale, verarbeitet in den Konstruktionen der jeweiligen wechselwirkenden Beziehungen. Das Marionettenhafte steht nicht im Widerspruch zu der Verlegung ins Innere, zur wesenhaft psychologischen Novelle. Da der Dichter in ihr Geschichte von Seelen gibt, Vorgeschichte quasi, Beschreibung feindlicher Einfälle und mählicher Befriedungen, Geschichte von Verträgen, Kompromissen, von Außen- und Innenpolitik, um das Bild fortzuführen, setzt er die geschilderte Seele in unaufhörliche Bewegung, sie wird in das Netz der Umbrüche eingespannt, die unabhängig vom Einzelcharakter vor sich gehen. So entsteht die „Ich-Novelle“. Und das ist das Entscheidende, das die induktive Methode der Werk-Betrachtung hier ermitteln kann. Wohl werden des Einzelnen Schwankungen, Erinnerungen, aufgenommene Reize, Beobachtungen, Reflexionen verzeichnet — doch unbeeinflußt vom Charakter, nicht abhängig vom individuellen Menschen werden die Denkspiele geformt. Souveränität des Konfliktgerüstes über die, die dieses ausleben — das muß zentral und deutlich festgehalten werden. So rechtfertigt sich auch unsere vielleicht etwas zu breite Ausführung der Betrugs- und Bewußtseinsschemata. Das Problem setzt sich über die spezielle Persönlichkeit hinweg. So auch erklärt sich die gefährliche „Wiederkehr des Gleichen“, die diesen Schnitzlerschen Novellentyp so auszeichnet.

Noch ein Widerspruch muß berücksichtigt und gelöst werden: Das ist der Gegensatz von klar erdachter Konstruktion zu jener Unberechenbarkeit des Schicksals, von etwas Rationalem, im Lichte der Vernunft Stehendem zu jener Vorliebe für den Schein, der vom Sein sich nicht unterscheidet, zu jener bedenklichen Verwandtschaft, die das Erinnerte mit dem Gegenwärtigen bindet.

c) Schein und Sein.

Es stehen hier nicht unversöhnlich die Kontraste Hell und Dunkel gegenüber. Auszugehen ist von der Ichbezogenheit, dem Impressionistischen, der Hereinziehung der Außenwelt ins eigene Ich, der permanenten Reflexion, die das Frühere mit der Intensität des Gegenwärtigen stets dem Bewußtsein zuführt. Wo das Gewußte so viel wie das Erlebte wirkt, verliert sich leicht die Kontrolle darüber, ob es auch richtig Gewußtes ist. Wo

erinnerte Gefühle die jetzigen heftig verdrängen, entsteht die quälende Frage, ob die jetzigen denn echt sind, nicht in ein paar Tagen vergangen sein und dann als erinnerte wieder mächtig werden können. Das Bewußtsein trügt. Eben meinen wir noch von uns genau etwas zu wissen, da tritt etwas Neues ein, wir werden gezwungen, uns wieder mit uns auseinanderzusetzen — und entdecken uns neu. Wir müssen Gefühle heucheln und verbergen, vor vielen als ein anderer auftreten — vielleicht, daß wir am Ende keine Klarheit mehr besitzen, was erlogen und was echt ist. Diejenigen vor allem, deren Beruf es ist, erfundene Erlebnisse, erdichtete Freuden, erdichtete Schmerzen hinauszuschreien, die Schauspieler, nehmen Fremdes in sich hinein wie Eigenes. Ihnen verwirrt sich leicht Gespieltes und Reales. Und das Wirkliche dünkt vielen dann oft nicht viel mehr denn eine Rolle, die das Leben ihnen, mehr oder weniger gerecht, zugeschanzt hat.

Florian Jackwerth („Letzte Masken") probt mit dem todkranken Rademacher die entscheidende Auseinandersetzung mit dem gehaßten Konkurrenten Weigast, auf die Rademacher hinfiebert. Das wirklich Brennende wird mit Nuancierung zum Theaterdialog, an dem man feilt, die Leidenschaft wird gestellt, der Schmerz arrangiert. Ja, Konrad Herbot, („Große Szene") weiß eine Unterredung, da er dem betrogenen Liebhaber suggeriert, nichts sei vorgefallen zwischen ihm und der Dame, derart virtuos unter sichtlicher Ausspielung aller Effekte zu gestalten, daß seine Frau, die zuhört, entsetzt erkennen muß, wie wenig ihm Anständigkeit und Wahrheit bedeuten, wenn er nur in schillernder Entfaltung sich zeigen kann. Das Schauspielerische dringt in die Wirklichkeit ein wie das Leben in das Schauspiel. Albertus Rohn („Zwischenspiel") findet diese Realität nur ein mäßig inszeniertes Theaterstück:[78]) „Was diese lächerliche Wirklichkeit mit euch vorhat, die sich ohne Regie und Souffleur behelfen muß — diese Wirklichkeit, in der es manchmal nicht zum fünften Akt kommt, weil dem Helden schon im zweiten ein Ziegelstein auf den Kopf fällt — das interessiert mich nicht." Eine deutlichere Formulierung fand sich im epischen Werk nicht — wie überhaupt die speziellen Probleme des Schauspielerischen, des Verhältnisses von Bühne zu Wirklichkeit begreiflicherweise auf dem Theater sich deutlicher ausgestaltet finden. Die genauere Ausführung ist dennoch unvermeidlich, weil sich eine andere Seite dieses Schein-Seinverhältnisses, nämlich das von Traum zur Wirklichkeit, Erinnerung zur Gegen-

wart, das vornehmlich der Novellist ausformt, sonst kaum vollständig durchleuchten läßt.

Eine andersartige Vermengung der Sphären, die umgekehrte quasi, ergibt sich im Einakter „Der grüne Kakadu". Hier tritt das Leben in die gemalte Scheinwelt und in rasendem Wirbel wird das Theater zur blutigen Aktualität. Die Darsteller dieses virtuosesten Capriccios stellen Verbrecher vor, die sie gar nicht sind, berichten blutrünstig von nie begangenen Greueltaten vor den angenehm gekitzelten Aristokraten, die das doppelte Vergnügen, in verruchter Gesellschaft zu sein und geistvoller Komödie zu lauschen, kennerisch auskosten. Doch der Dichter mengt gefährlichste Wirklichkeit hinein. Die gemimte Rache verwandelt sich jäh in blutige, da Henri, der geniale Darsteller, den wirklichen Betrug der eifersüchtig behüteten Léocadie in dem Augenblick vernimmt, da er einen erfundenen, vor eben dem Betrüger, dem Herzog beängstigend echt gespielt. Die einbrechenden Revolutionäre schleppen ihn im Triumph aus der Schenke, denn sie wähnen, eine revolutionäre Tat fürs Volk sei der Mord des rasenden Liebhabers. Ein doppelter Boden tut sich auf. Die Geschichte verifiziert die Komödie, der Theaterdonner springt über in den welthistorischen. Echt schnitzlerisch ist die falsche Glorifizierung am Ende, da privateste Untat für vorbildliche Befreiungstat ausposaunt wird.[79]) „Der große Wurstl" verhöhnt offenkundig diese „Spiegel- und Vexierstücke"[80]), in denen die Zuschauer selbst nicht genau wissen, ob sie nun einbezogen werden oder nicht. Die Verbindung zur romantischen Ironie liegt klar zu Tage, wenn auch festzustellen ist, daß der Dichter nicht durch Lektüre, Nachahmung, Beeinflussung zu dieser Aehnlichkeit gekommen ist.[81]) Casanova[82]) („Casanova in Spa") soll die Aufgabe, die sein eigenes Erlebnis betrifft, im Spiele lösen, „wo Irrtum und Wahrheit sich wunderbar verschlingen". Er beginnt es gerade, als die Ankunft Teresas ihn von der kaum zu lösenden Rechenaufgabe entbindet. Es verkettet sich das Spiel anmutig mit der Realität des auf der Bühne im Augenblick Gemeinten. Zum kaum noch auflösbaren Vexierspiel wird die Vermischung in manchen Erzählungen. Weniger in der über Gebühr geschätzten „Dreifachen Warnung", als im „Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg" und vor allem in der „Weissagung". Das Problem stellt sich äußerlich in anderem Gewande dar, aber es ist dasselbe geblieben. Nur ist es dem Erzähler möglich, uns im Unklaren zu lassen, was eigentlich real zu nehmen sei, was Einbildung, was jenseitig. Der Dramatiker kann in diesem Zwielicht nicht arbeiten. Im Schicksal des Frei-

herrn von Leisenbohg tritt der ironische Zug noch erkenntlich hervor. Der Freiherr stirbt nicht am Fluch, sondern an der Angst vor der schlimmen Wirkung des Fluchs. Den Abergläubischen und Beschränkten trifft der Schlag, da er Höllisches und Irdisches nicht zu scheiden vermag. Die groteske Form erleichtert dieses Verblüffungsspiel mit dem Leser. „Die Weissagung" jedoch gibt sich mit ernstem Anspruch. Hier ist Schicksal und das aus Angst vor ihm Geschehene so eng verflochten, daß man mit einem Gefühl des Düpiertseins am Schluß dasteht. Die Umschwünge von der erfüllten Hoffnung, nun der Prophezeiung ausgewichen zu sein, bis zum neuen Sieg des vorausgesagten Schicksals, das wieder eine vorgeschriebene Station bewältigt hat, sind, wie nicht anders zu erwarten, äußerst zahlreich. Doch nicht darin liegt das Besondere, sondern in der bei dem Arzt und Naturwissenschaftler für viele sonderbar erscheinenden Bestimmtheit, mit der hier das Eingreifen übersinnlicher Mächte gegeben wird. Allerdings: der Charakter des Rätselhaften, Kuriosen tritt deutlicher hervor als der des Spiritistischen. Zumal ja die Erzählung zum größten Teil von dem Freiherrn nachträglich berichtet wird und nur das tragische Ende in der Gegenwart der Erzählung spielt. Außerdem erschwert die „Ich-Novelle", auch unter dieser Einkleidung die Scheidung von Nur-Sinnlichem und Uebersinnlichem. Als Bestätigung dafür mag noch die kurze Geschichte vom „Tagebuch der Redegonda" gelten, die Schnitzler deutlich ins Groteske zieht. Erstens, indem er sie von einem andern, sonderbar schwärmerischen Dritten erzählen läßt, nicht vom Handelnden des Berichts, und zweitens, indem der kuriose Fabulierer Dr. Wehwald hernach mit einem plötzlichen Sprung verschwunden ist. Am Ende spricht der Dichter selbst seine Zweifel an „Spiritismus und anderen gefährlichen Dingen aus.[83]) Wir sehen deutlich auch von dieser Richtung aus, was von einer anderen her wir schon öfters erkannten: Trügerisch ist das Bewußtsein in jeglicher Beziehung, trügerisch, und nicht zu sondern von anderen erscheint diese irdische Welt. Wie Gefühle trügen, trügen die Sinne, unvollkommenste Berichterstatter der Außenwelt. Doch die Innenwelt wird uns vom Selbstbewußtsein nicht etwa besser berichtet.

„Denn das Gedächtnis trügt fast wie die Hoffnung.
Geheimnis alles — nur der Augenblick
Ist unser — und der flattert schon davon."[84])

Dies muß nicht des Breitern dargelegt werden, wir sprachen im Kapitel über die Charaktere der Helden genauer davon. Ob die Gegenwart Schein ist oder wirklich, ob die im Augenblick

erlebte nicht schon gleich hinabtauchen wird ins Zwielicht des Vergangenen, ob dies Vergangene nicht sich verändert in uns, wenn es zu uns emporsteigt aus dunklen Tiefen — das fragt der Dichter stets in neuen Wendungen. Für Frau Beate war die Erinnerung an den geliebten Toten ein mächtiger Antrieb, in neuen Abenteuern sich zu verlieren. Die Erinnerung wird stark, die Gegenwart blaß, Schein, — das Längstvergangene unheimliche Realität. Das gleiche Spiel also mit anderen Größen. Die Männer kommen über keine Vergangenheit hinweg — es sei nur noch einmal daran erinnert. Gut nur, meint der Dichter, daß Vieles noch nicht einmal Erinnerung werden kann, weil es niemals Gegenwart wurde: die Wünsche und Sehnsüchte, das Unbewußte schlechthin. In der Hypnose entdeckt Parazelsus die unausgesprochenen Wünsche Justinas — nur daß sie schlummerten, bewahrte die Frau davor, den gefährlichen nachzugehen. Es ist unentschieden, ob man die geheimen Wünsche wecken soll oder nicht. Dionysia folgt den einmal erwachten Stimmen ihres Inneren, Fridolin ebenfalls, Aurelie („Komödie der Verführung") versucht es — jeder auf seine Weise, jeder mit anderem Ergebnis. Manche Charaktere ertragen die Konfrontierung mit ihrem eigenen Unbewußten nicht und flüchten — in Tod oder Wahn.[85]) Casanova wiederum meint, vor der unerfüllten Sehnsucht müsse man sich hüten:

„Als wäre Sehnsucht nicht
Um tausendfaches schlimmer als Erfüllung,
Weil sie fortwährend in der Seele Gründen
Den reinen Lauf ihr bis zur Seele trübt."[86])

Beides, Wunsch und Erinnerung, steht nicht im klaren Licht des Tages. Beides wirkt jedoch oft stärker als das Erfüllte und Gegenwärtige. Wie „Die Frau des Weisen" die Geschichte des jungen Mannes ist, der über eine bestimmte Erinnerung nicht hinwegkommt, so die „Traumnovelle" die Geschichte der zwei Liebenden, deren geheime Wünsche in einer Nacht sichtbare Form annehmen — sei es Wirklichkeit oder Traum. Gegenwart und Erinnerung, Wunsch und Geschehenes mischen sich dann unaufhörlich, unaufbindbar in der Ich- oder Monologgnovelle, in der jeglicher Unterschied zwischen dem konkreten Außen und dem bewegten Innern prinzipiell geschwunden ist. Schein und Sein also vermengen sich in der Monologgnovelle am ausdrücklichsten, eine einzig auf- und abebbende Woge fließt dahin, in der alles ertrinkt. Ob die Wünsche, die verborgenen und die offenbaren, Macht haben über die Welt? Der Dichter des „Puppenspielers" glaubt fest daran, daß sein Wunsch dem Gegen-

über im Coupé den Tod gebracht hat — so wie Georg von Wergenthin („Weg ins Freie") meint, sein heimliches Verlangen, Anna möchte kein Kind gebären, habe dieses getötet. Doch der Dichter läßt uns da im Unklaren. Nur die Möglichkeit gibt er zu, da doch das im Abgrund der Seele Verborgene mächtig und gewaltig wirken kann.[87])

Kunde von den Untiefen, die unser Leben sonst wohltätig zudeckt, bringen die Träume.[88]) Diese bunten Boten verraten uns, unsere Begierden und Aengste; in ihnen wird greifbar, was als ferne Ahnung sonst unser Wesen durchzieht. Frau Bertha Garlans Traum im Eisenbahncoupé verzerrt die Figuren ihrer Umgebung derart, daß sie ihre eigentliche Funktion offenbaren im Leben dieses dumpf dahindämmernden Wesens. Klingemann, der sonst verachtete, nimmt eine viel zentralere Stellung ein,[89]) als Bertha sonst sich zugibt. Zugleich werden auch die Hüllen von den bloßen Wünschen fortgerissen.

Fräulein Elses Träume verraten desgleichen mehr von ihr, als sie weiß. Hier hat der Dichter den Traum geradezu benutzt, um den tieferen Grund ihres Unterganges zu zeigen. Das Hochfahrend-Ausschweifende ihres Wesens dringt nämlich durch; so, wie in der Wahnphantasie über ihren Tod die Neigung zum tragischen Effekt, in den sie sich stilisiert, zum Vorschein kommt. Daß die Sphäre des Traumhaften hier in der Monologhovelle so selbstverständlich sich in die sonst real sichtbar gewordene Umwelt einfügt, fugenlos den Schein zum Sein knüpfend, wird uns später noch beschäftigen. Selten spielt sich die Vermengung so radikal ab wie in der „Traumnovelle". Sonst wurde die Erinnerung ja als Erinnerung meist ausdrücklich festgehalten; allein in der Auswirkung übertraf sie das Augenblickliche und wurde daher gegenwartsgleich. Der Zweifel an der Wirklichkeit rührt von der Lebhaftigkeit und Intensität des Traumhaften her, nicht davon, daß das Leben in romantischer Weise etwa ein Traum sei. Nur wird vom Dichter das Selbstverständliche bezweifelt: daß nämlich diese wirkliche Welt viel Wichtigeres enthalte als die im Schlaf oder halbwachem Zustand imaginierte. Wohl vermischt Schnitzler gelegentlich die Sphären radikal, doch auch da knüpft er weniger an die Romantik, als an den empfindsamen Realismus an. Dies mag als gewisse Einschränkung gelten, die um der genauen Bestimmung willen nicht fehlen durfte. Die „Traumnovelle" also vermengt radikal. Fridolins phantastische Abenteuer mit dem Klub der nackten Frauen und schwarzen Dominos, das ihn beinahe in den Tod gelockt hätte, Albertines grau-

same Phantasie, in der ihr Gatte eine zwiespältige Rolle spielt, beides wird in gleichem Ton berichtet, sodaß man auch Fridolins Erlebnisse für geträumte nimmt, zumal spukhafte Elemente — der gespenstische Maskenverleiher — sich darin finden. Die Erlebnisse beider Gatten offenbaren das Gleiche: die ambivalente Stellung zueinander. In ihre Zuneigung mengt sich unlöslich Eifersucht, Ueberdruß, Haß. Hinter behüteter Gewöhnung flackert es unheimlich; das eigene Innere birgt drohende Gefahren für erworbene Ruhe und Besitz. Der Traum ist wahrer denn die Wirklichkeit. — Täglich, stündlich kann er uns Gefahren unseres Ichs weisen, und diese Gefahren kommen unvermutet. Wie aus der Erinnerung mit jähem Schlag ein Bild steigen kann, das uns zur Umkehr zwingt, wie in die Scheinwelt der Bühne jäh das Leben einbricht — so dringt in das umhegte Dasein das Schicksal, unberechenbar, unerforschlich. Es mag im ersten Augenblick befremden, daß das Schicksal, obwohl wir doch durch Ahnung, Traum, Rückblick mit so vielfältigen Teilen unseres Ichs vertraut sind, obwohl unsere Befürchtung soviel Schlimmes voraussieht, daß das Schicksal also dennoch ohne Sinn, plötzlich einfällt, ohne Kriegserklärung sozusagen zum rasenden Angriff übergeht. Wir verweisen wieder kurz auf die ausdrückliche Ichbezogenheit der Schnitzlerschen Welt, um die Erklärung zu finden, soweit es sich nicht einfach aus den bisherigen Untersuchungen induktiv ergab, wie der Dichter das Schicksal eingreifen läßt. Wo alles nur in uns wirksam wird, alles lediglich Empfindung ist, da fehlt eine Realansicht der Umwelt, ein Berechnen ihrer Gesetze. Mag Schnitzler seine Seelenfälle naturwissenschaftlich, in langsamer Kausalfolge aufbauen — die Fälle, die wir unter den Schlägen des Geschickes tun, kommen unerwartet. Wir sprachen bei dem Aufweis der Umbrüche bereits davon, daß diese oft plötzlich, blitzartig sich vollziehen.[90]) Das wird technisch nur möglich, wenn gar nicht vorauszusehende Ereignisse eintreten, auf Grund deren die Umschwünge sich vollziehen. Ganz deutlich läßt sich die Sonderung hier aufrecht erhalten. Abfolgen des Inneren zeichnet der Psychologe Schnitzler gewissenhaft, kontinuierlich, in allmählichen, verknüpften und verwobenen Entwicklungslinien. Hier herrscht also eher ein kausalistisches Prinzip. Wenn auch Ueberraschendes stets aus dem Unbewußten emporgefördert werden kann — den aufmerksamen Beobachter muten diese Dinge selten ganz neuartig an, da sie in kleinsten Zügen vom Dichter vorher angedeutet wurden. Doch über das Geschick, das unsere äußeren Linien lenkt, jäh ausbrechend, niemanden verschonend, vermögen wir

nichts. Schicksal ist Zufall. Irgend ein aus ganz fremden Bezirken hervorgehendes Faktum schneidet unsere Linie, zerstört sie, biegt sie gewalttätig um.[91]) Symbol mag etwa der väterliche Bankrott sein, der Fräulein Else zu Dorsday hinzwingt. Unmittelbarster Einbruch in sorglose Fröhlichkeit ist diese Geldschuld des Vaters. Fräulein Else hat zu ihr keine direkte Beziehung. — Daß Fritz („Liebelei") im Duell fällt, daß Kasda im Spiel verliert, daß der Geliebte auf der Wagenfahrt umkommt, ist ebenso ein sinnloser Zufall wie die Rache des alten Obersten („Ruf des Lebens"), Casanovas Verfehlung des Bettes, die Krankheit von Felix. Die „Liebelei" bringt das Sinnlose stark zum Ausdruck: für eine Verfehlung, zu der Fritz gar nicht mehr recht steht, erscheint der fremde Herr, Sühne zu nehmen; für eine von einer neuen, stärkeren schon verdrängten Liebe muß Fritz in den Tod gehen, Christine in seinen Untergang hineingezogen werden. Es gibt keinen Sinn in diesen grausamen Spielen, die das Leben mit uns spielt.

d) Schicksal und Zufall.

Tod und Liebe freilich, die beiden Hauptinhalte der Schnitzlerschen Konstruktionen, sind auf ähnliche Weise mit diesem Problem des Zufalls verknüpft. Zufällig kann die Begegnung sein — der irgendwo Vorübergehende, die fremde Frau, die abends an einem Fenster stand. „Die Fremde" hat den Helden ohne Grund geheiratet, es hätte ebensogut jemand anders sein können: — der zufällig Vorübergehende ist hier einmal zum Schicksal, zum wirklich Erwählten geworden. Doch dann gibt sie sich irgend einem Gleichgültigen, dessen Adresse sie nicht einmal kennt. Der verlassene Mann erschießt sich — ein leeres Spiel von Liebe und Tod, das zum Ausdruck bringt, wie unverbindlich diese beiden Gewalten ihren Scherz mit uns treiben. An irgend einer Ecke lauert der Tod, in harmlos-bunter Verkleidung. Der Dummjungenscherz des Herrn Witte („Ehrentag") treibt den alten Chargendarsteller Roland in den Tod. Da die bezahlte Claque des Lebemanns bei dem völlig nebensächlichen Satz des alten Mannes in tosenden Beifall ausbricht, mit Blumen nach der Bühne zielt, bringt der grausame Spaß den Enttäuschten zum Selbstmord. Aus dem Ulk wurde die Tragödie; was als harmloser Scherz aus einer anderen Sphäre eingriff, wandelte sich in der Seinen zu blutigstem Ernst. Die Schauspielerin Blandini, die eine leise Neigung zu dem Unglücklichen hinzog, und die wiederzugewinnen ein Nebenzweck des eifersüchtigen Witte war

— die Lächerlichkeit des kleinen Komödianten sollte die Blandini endgültig von Wittes Qualitäten überzeugen — spürte gleich, was der Hohn für den Kollegen bedeutete — sie ahnt, daß hier das Schicksal jemanden zu überrennen im Begriff war. Die Kreuzung der Linie des Witte mit der des Roland zog diesen in den Untergang. Hinter dem Zusammentreffen darf kein Sinn vermutet werden. Es ist ein Zufall.

Das Vorherrschen des Zufalls mag mit dem Fehlen jeglichen religiösen Elementes zusammenhängen, das den Dichter kennzeichnet. Wohl gibt er gelegentlich Andeutungen von geheimnisreichen Zusammenhängen, doch stellt er sich durchaus nicht auf die Seite derer, die eine überwölbende Macht annehmen, die in rätselhaften Zusammenhängen ihren Willen kundtut. Er ist skeptisch, aber nicht zur eigentlichen Mystifizierung neigend, er vermischt Sphären von Wirklichkeiten und Irrealitäten, aber er glaubt nicht.[92]) Daß Fritz Christine geraubt wird („Liebelei"), ist eine sinnwidrige Härte des Schicksals, auch wenn die Liebende eine Bedeutung hineinlegt. Bedeutet der Tod hier das absolute Ende, den trennenden, radikalen Einschnitt, in dem die Existenz vernichtet, die anderer mitbetroffen wird, so kann der Tod auch eine andere Funktion haben, in anderer Richtung wirken, ohne daß er etwa deswegen sinnhafter geworden wäre. Diese zweite Funktion des Todes muß angeführt werden, wenn man nicht in die Schemata verfallen will, in die Schnitzler sonst immer eingezwängt wird.

Besieht man sich die Erzählungen rein äußerlich, so kreist eine große Anzahl von ihnen um den Tod.[93]) Doch ist die Rolle des Todes nicht überall die gleiche. Er kann nämlich auch ein zunächst scheinbarer Abschnitt sein, — die Toten wirken weiter, wir sprachen bereits davon. Am charakteristischsten zu erkennen in „Die Toten schweigen", wo man sagen müßte, daß sie sogar weiterreden: durch diejenigen, die von ihnen nicht loskommen. Ein Tod steht oft dann am Anfang der Novellen, z. B. „Blumen", „Andreas Thalmeyers letzter Brief", „Der Tod des Junggesellen", „Der tote Gabriel". Im Drama steht es bisweilen ähnlich. Da bedeutet der Tod nicht immer einen Schlag des grausamen Zufalls, er kann auch einfach eine Voraussetzung sein, aber die von ihm Betroffenen greifen noch ins tägliche Dasein hinein — es hat beinahe etwas Gespenstisches, wie sie aus ihren Gräbern heraus wirken. Daß dies durch die Erinnerung allein ermöglicht wird, müssen wir nicht mehr ausführen. Es galt nur, bei der Gesamtverknüpfung des Problems Schick-

sal-Zufall mit den Stoffen Liebe und Tod die Totalität zu erfassen, auch wenn sich das Gefundene nicht ohne Weiteres einpaßt.

In unserer Betrachtung stört die andersartige Rolle des Todes als eines nachwirkenden, die Personen weiter bestimmenden Anfangsereignisses nicht, da wir ja das Zufallshafte des Schicksals als wesentlich in die Mitte rückten und nicht den puren Inhalt Tod. Es mag die Vertrautheit des Mediziners sich hier zusammenfinden mit der Stellung des Impressionisten. Denn für diesen ist ja der Tod auch einerseits ein Aufhören aller Reize, das radikale Ende des Einströmens, der mit allen Sinnen erfaßten Außenwelt, andererseits aber als erinnerter, gewünschter, geträumter, immer noch ein Folgen-nach-sich-ziehendes Faktum. Die Toten setzen weiter Ereignisse und Gefühle in Bewegung. Gelegentlich erkennen wir erst nach dem Tode eines Menschen, wie er eigentlich gewesen. Auf tausend Umwegen kann der Tote wieder in unser Leben eingreifen. „Blumen" die er zu schicken pflegte, bewahren seine Gegenwart in unheimlicher Weise. Von dem puren Eindruck der Blumen, die vor ihm stehen, kann jemand so an den verstorbenen Menschen gefesselt werden, daß er zum richtigen freien Aufatmen nicht kommt, so beklemmt ihn dies Symbol des Dahingegangenen. Aus einem einzigen Reizmoment steigt eine ganze Vergangenheit, eine ganze Stimmung. Die „Stimmung" ist der einzige Gehalt dieser „Blumen"-Novelle, an deren Eingang der Tod einer geliebten Frau steht. In dieser Stimmung, aus ihr heraus, lebt einzig der Held. Die Novelle lehrt die Wandlung seiner Stimmung, wie er von dem Reiz: „Die Blumen der Toten erinnern mich vorwurfsvoll an sie", allmählich loskommt — zum Leben. Wir erkennen in dieser Stimmung das Wesensmerkmal des Impressionisten. Ihr Zustandekommen, ihre Rolle und Funktion, die Verbindung von Einzelreiz und Gesamtstimmung, müssen wir noch näher erläutern, um zur Erkenntnis der Verknüpfung der ethischen mit der impressionistischen Haltung zu kommen, aus der die Eigenheiten des Formkünstlers Schnitzler sich dann später ergeben.

Kapitel IV.

Impressionismus und Ethik:

a) Der impressionistische Mensch.

[94])„Das macht mir das Leben so vielfältig und wandlungsreich, daß mir eine Farbe die ganze Welt verändert. Was wäre für Dich, für tausend andere dieses Mädchen gewesen, was für Dich diese Ampel? Eine Zirkusreiterin und ein rotgrünes Glas, mit einem Licht dahinter. Dann ist freilich der Zauber weg, dann kann man wohl leben, aber man kann nimmer was erleben. Ihr tappt hinein in irgend ein Abenteuer, mit offenen Augen, aber mit verschlossenem Sinn, und es bleibt farblos für Euch. Aus meiner Seele aber, ja aus mir heraus blitzen tausend Lichter und Farben drüber hin, und ich kann empfinden, wo Ihr nur — genießt.“[94])

Anatols Bekenntnis ist das Bekenntnis des Impressionisten. Aus Licht und Farbe baut er eine Welt, seine einzige Welt. Ein buntes Glas, ein Schimmer auf dem Haar einer Frau verwandelt ihm alles und jedes. Nicht aus den erschütternden, durchwühlenden Erlebnissen gestaltet er ein —vielleicht tragisches, vielleicht ideales Weltbild: zu tausend Farben, zu tausend Blitzen, zu tausend kleinen Einzelmomenten gerinnt ihm das Dasein. Er nimmt mit empfänglicheren Sinnen auf als der große Durchschnitt neben, unter ihm; seine Organe registrieren nervös und gewissenhaft. Der Augenblick kann, weil mit zahllosen Reizen auf ihn einstürmend, so stark sein, daß er alles vergißt. Aber auch die erinnerten Reize vermögen manchmal die gegenwärtigen zu verdrängen. Wie die impressionistischen Maler aus Tupfen, Farbklecksen den unmittelbarsten Eindruck bannen, den das Objekt ihren empfangsbereiten Sinnen einprägte — nicht das Objekt, wie es wirklich sein mag, nein, den Abendhimmel, das Frühstück, den Wald, die Spargel, wie sie sich zwischen anderen Reizen als Sonderreiz behaupten — so empfangen Schnitzlers Helden die Welt. Tupfen sind quasi die Urmaterie, zusammengekommene Augenblickswahrnehmungen optischer, akustischer, tastmäßiger Art. „Dort stand das einfache Wirtshaus; der große Graben war kaum erleuchtet, die Tische standen

ungedeckt da, die Sessel lehnten an ihnen. Daneben in den kugeligen Laternen auf den schlanken grünen Pfählen flammten trübrote Lichter..."[95]). Einzelbilder, hier optischer Art, lose nebeneinander gereiht — und die Stimmung „verlassener abendlicher Wirtshausgarten" ist da. Dies Beispiel nur für viele. Die Betrachtung des Formkünstlers wird darauf zurückverweisen. Das Pointillistische, oft als impressionistisches Wesensmerkmal herausgearbeitet, drückt sich freilich im Epischen, Sprachlichen anders aus, denn im Malerischen. Die Gewalt der Erinnerungen und Ahnungen, des Geträumten und Gefürchteten, läßt sich nicht auf Einwirkung der Außenwelt, ihrer Farben, Töne und Tönungen zurückführen. Der Maler malt jedoch radikal das Gegenwärtige, das ihn jetzt, eben, so und nicht anders Beeindruckende.

Der Impressionismus in Schnitzlers Prosa ist ein spezieller. Die Erinnerungen wecken den früheren Reiz, die Befürchtungen den vergangenen „Eindruck" aus dem schlafenden Inneren auf. Doch gemeinsam bleibt erspähtem und erinnertem Tod, gedachter und gespürter Gefahr das Tupfenhafte, die Assoziiermöglichkeit, ja Notwendigkeit, die jedem Einzelreiz innewohnt. Dies mag den strengen, vom Zeichnerischen herkommenden Begriff des Impressionistischen sprengen, aber es vervollständigt ihn zugleich.

Es ist ein Sinnenmensch, der so das Dasein begreift und lebt, ebenso diesseitig wie unbeständig; denn je feiner die Apparate sind, mit denen die Schwingungen aufgenommen werden, umso schwerer hält man fest, was einmal beeindruckte. Die Verbindung zum Menschentyp, wie wir ihn im zweiten Kapitel schilderten, stellt sich her. Wir werden ihr nachzugehen haben. Der Dramatiker Schnitzler gehört nicht in diesen Zusammenhang. Mit den impressionistischen Mustermosaiken Maeterlincks hat er nichts gemeinsam. Schnitzler ist so wenig reiner Impressionist wie er reiner Liebesdenkspieler oder reiner Amoralist ist. Es wäre falsch, zu formulieren, daß der Schnitzlersche impressionistische Mensch nur seinen Sinneseindrücken verhaftet sei. Traum und Vergangenheit prägen und deuten ihn bestimmend mit. Doch dem sinnlichen Leben ist er vor allem verfallen. Wenn die gesunde Marie vom Bett des todgeweihten Felix wegfliehen möchte, so hat sie eine Vorstellung von See, Sonnenschein, Lachen unter einem blauen Himmel, der Ruf des Lebens wird mit allen Sinnen gespürt. Kein pantheistisches Lebensgefühl verströmt hier, das Alles in Eins reißt, kein reli-

giöser Schwung etwa zieht zu allem Lebendigen — ein verwirrendes Netz der verschiedensten Einzelempfindungen, Reize, Punkte ist über sie ausgespannt, in ihm ist sie verfangen. Denn in der gleichen punktuellen, aber vielfältigen Weise zeichnet der Dichter die Erinnerungsbilder und Gedankenketten seiner Personen auf. Nicht überall ist dies so deutlich wie im „Einsamen Weg". Die erzählende Prosa offenbart es in den Monologhovellen. Hier zeigt sich die Assoziierfähigkeit der einzelnen Bildchen. Ein Kettenglied zieht das andere nach sich, Geschautes wechselt blitzartig mit erinnertem Aehnlichem, gefürchtete Möglichkeiten drängen sich ein. Die Stimmungen sind verdichtete, sozusagen multiplizierte Einzelreize, in die unser Inneres noch Erinnerung, Gefühlsfakten hineinwirft. Sie mögen als durchgängiges Merkmal der Novellen-Situationen betrachtet werden. Wir wiederholen hier notgedrungen schon einmal Erwähntes.

In gleicher Weise, wie der Menschentyp „Stimmungen" hat, denen er sich hingibt, hat sie auch die Natur. Aus der Stimmungsmalerei zieht des Dichters Novellistik ihre stärksten Reize. Es mag verzeichnet werden, daß mit zunehmendem Alter die breite Ausmalung zurücktritt. Die letzte Erzählung „Flucht in die Finsternis" erlaubt sich erst gegen das Ende eine reich ausgeführte Zeichnung der grandios düsteren Nachtlandschaft, in die den Besessenen sein Wahn treibt.[96]) Gewiß: als Thema halten wir Umbruch und Seelenwandlung nach wie vor fest, aber die Außenwelt präsentiert sich vornehmlich in Stimmungen, und wird somit ebenfalls ichbezogen. Selten tritt die Landschaft ohne den Menschen auf.[97]) „Es (das kleine Häuschen) stand abseits von dem Dorfe selbst als einer der letzten abgelösten Ausläufer der Häuserreihe, die sich längst des Wassers hinzog. Und hinter dem Hause stiegen die Wiesen hügelig hinan, weiter oben lagen Felder in Sommerblüte. Weit dahinter, nur selten, der verwischte Zug ferner Gebirge." Deutlich erkennt man, wie sehr alles von dem Haus aus gesehen wird, der „verwischte Zug ferner Gebirge" zeigt sich dem flüchtig Hinblickenden; der länger Beobachtende hätte gewiß deutlicheren Umriß erkannt. Aber die Menschen Schnitzlers lieben das Verwischte und der Dichter stellt es überall um sie herum. Wie seine Menschen, so sieht er: Aus Tupfen kristallisieren Stimmungen, doch sie zerfallen so rasch, wie sie entstanden sind. Wie sehr Inneres dem Außen korrespondiert, oder besser, wie sehr das Außen, als Sinneseindruck, der „Empfindung" entspricht, in die die Vergangenheit auf dem Wege über die Erinnerung uns unablässig

versetzt, zeigt folgende Stelle, in der die „Strichelmanier“ klar hervortritt[98]): „Und wieder tauchte ein Bild vor ihm auf: er sah sich auf einer hügeligen Wiese liegen, spät abends, nach einem heißen Junitag. Dunkelheit ringsum. Tief unter ihm, Gewirr von Menschen, Lachen und Lärm, glitzernde Lampions. Ganz nah aus dem Dunkel Mädchenstimmen ... plötzlich Geknatter, Raketen in der Luft. Von unten ein lautes Ah. Bengalisches Licht, violett und rot, über dem unsichtbaren See in der Tiefe. Die Mädchen, den Hügel hinab, verschwinden. Dann wird es wieder dunkel, und er liegt allein, schaut in die Finsternis hinauf, die schwül auf ihn herabsinken will“. Wie ein buntes Pastell wird die Stimmung aus kleinsten Einzelstrichen zusammengefügt. Nicht nur die verdämmernde Trauer eines Abends, die Hitze der Sommertage in „Therese“, die glasklare Nüchternheit des Morgengrauens zeichnet der Impressionist in diesen kleinen Strichen; auch die innerliche Erregung eines Verzweifelten, wo die Stimmung zerreißt und in steter Jagd sich die Gefühle zeigen, erschließt sich, und zwar besonders dankbar, der Strichelmanier. Der Unterschied zum malerischen Pointillismus mag auch hier wieder auffallen. Da wird die Ruhe einer Landschaft, eines Stillebens in kleinste Atome aufgelöst. (Doch erregte Szenerien werden sichtlich ungern gestaltet). Freilich, das „Stimmungsmäßige“ tritt dem Malerauge in anderen Materialisationen entgegen als dem Dichter. Hamann[99]) erwähnt diese aus dem künstlerischen Material hervorgehenden Differenzen nicht. Es kann auf die grundsätzlichen ästhetischen Fragen, die in diesem Problem enthalten sind, hier nicht näher eingegangen werden — uns genügt, die spezielle Ausformung des Pointillistischen bei Schnitzler aufzuzeigen und das Gemeinsame herauszustellen, bei aller Verschiedenheit, welche die erzählende Prosa von der Malerei trennt. Es wird sich nun zeigen, welch zentrale Stellung auch bei der Gesamtpersönlichkeit die einzelnen zu Empfindungen gewordenen Reize einnehmen[100]): „Also was machen wir heute? Aufs Land ist's zu spät, aufs Land ist's zu spät. Ja ich bin traurig, bin ich traurig? nein, ich gehe spazieren, ich empfinde gar nichts. Ich könnte jetzt ins Theater gehen, ja, oder aufs Land fahren[101]) —... oh nein, das glaub ich... das ist alles Wahnsinn, weil ich so tief ergriffen bin. Ja... ergriffen bin ich, erschüttert, es ist ein hoher Moment, ich muß ihn festhalten können. Etwas genau verstehen und nichts empfinden... nichts... nichts. — Es fröstelte ihn. Nach Hause, nach Hause. Ich muß irgend etwas Aehnliches einmal erlebt haben... Aber wann, wann... vielleicht einmal im Traum?... Oder ist

das ein Traum? ja, jetzt geh ich nach Hause, wie alle Abende, als wäre nicht das Geringste geschehen. — Aber was rede ich mir denn ein!"

Abgesehen von dem Inhalt dieses hell belichteten Stück Innenlebens, das wohlvertraute Themen der Schnitzlerschen Dichtung enthält — Blitz auf Blitz, Gedanken auf Gedanken, Empfindung auf Empfindung prasseln nieder. Dies war jedoch kein Abschnitt aus „Leutnant Gustl" oder „Fräulein Else", sondern aus der frühen Novelle „Ein Abschied", die durchaus nicht den ausgeprägten Typ der Monologhovelle darstellt. Der Reiz — wir sehen es nun deutlich — ist zur Empfindung geworden, aus Empfindungen wird der ganze Mensch. Dies muß festgehalten werden: Nur aus Empfindungen baut sich das Ich auf. Wir erinnern uns der von uns dargestellten Verlegung ins „Innere". Diese Formulierung ist folgenreicher als es zunächst aussieht. Das Ich wird zu einer Summe, zu einem Ensemble teils aktueller, teils der Aktualität entzogener Reflexe des Innern. Und es bewahrheitet sich nun wieder, daß Früheres, Geträumtes, Wirkliches, Getanes gleiche Dignität besitzen, daß ein gegenwärtiger, aufwühlender Traum als Empfindung quasi ebenso „legitim" ist, wie die Empfindung des faktischen Ereignisses. Was resultiert daraus mit Notwendigkeit? Ein grundsätzliches Gefühl der Ungewißheit, das, wenn es verstandesmäßig erkannt und ausgewertet wird, zur Toleranz, wenn es nur gespürt und — gelebt wird, zur amoralischen Haltung führt. Der impressionistische Mensch scheint prädestiniert zum amoralischen Menschen. Die genaue Verfolgung dieses Weges führt uns tief in den Kern der viel diskutierten Unmoral des Dichters.

Gelegentlich — siehe auch hier wieder das Kapitel über die Charaktere — gibt sich die Beziehung direkt. Betäubt von jedem Reiz taumelt der lebensgierige Anatol zum neuen Reiz, und daß er die alten nicht abtun kann, macht ihn zwar melancholisch, aber es verhindert seine Flatterhaftigkeit nicht. Hier ist die Preisgegebenheit an die Augenblicksempfindung das Dominierende — doch differenziert und kompliziert sich das Bild später; so direkt läßt sich die Relation nicht immer formulieren. Gustl und Sala („Einsame Weg") bieten sich in anderem charakterlichen Aussehen dar — doch gewährt ihr ethischer Habitus ein gleiches Bild.

Wenn nämlich Schnitzler im „Leutnant Gustl" aus tausend Facetten gleichsam die ganze Welt erstehen läßt, wenn in immer sich erneuernden Assoziationen die gesamte Sphäre dieses ge-

nußsüchtigen Lebemanns aufgeblättert wird, da zeigt sich, daß auch dieser Gustl nichts weiß von sich — oder wenigstens, daß auch er jenes Unsicherheitsgefühl dem Grunde seines eigenen Charakters und der Welt gegenüber hat. Gelegentlich rechtfertigt er sein Verhalten sogar damit. Doch nicht nur, weil er sich rechtfertigt, ist diese Ungewißheit spürbar. Aus der Anlage des Werkes schlägt sie uns, nur anders gewendet, entgegen. Dieser leichtsinnige Offizier reflektiert immer auf sich; was in den Anderen vorgeht, ahnt er nicht; er hat dazu gar keinen Zugang. Er kann ja auch zu der ganzen Affäre nichts, man spürt deutlich, wie ihn sein eigener Entschluß, sich umzubringen, überrascht. Er empfängt seine eigenen Eingebungen wie etwas Fremdes, nie ist gewiß, was er die nächste Stunde von sich wird verlangen müssen. Er will sich ja auch einer Marotte, einer fixen Idee opfern — dem ihm aufoktroyierten Ehrbegriff des Militärs, für den Fall allerdings nur, daß der Bäcker redet. Da der es nicht tut, bleibt er, wieder zur eigenen Ueberraschung, höchst zufrieden leben und bei seinem Frühstück sitzen.

Der „idée fixe" verfiel der Held der letzten Novelle des Dichters erbarmungslos. Hier wird aus der Frage, oder besser, aus der latenten Frage: Wie bin ich? — die Frage: Wie konnte ich die grauenhaften Taten begehen, von denen ich doch gar nichts weiß, wieso verfolgt mich der irrsinnige Bruder, dessen Irrsinn ich doch sonst gar nicht bemerkt habe? Freilich tut sich hier eine Schwierigkeit auf, der wir doch nachgehen müssen. Schnitzler weiß, wie es eigentlich in Robert aussieht, er schildert, oder besser, er läßt aus der Schilderung nur die furchtbare Ungewißheit des Helden hervortreten. Die pathologische Seite wird dem Leser deutlich, nicht dem Geschöpf des Dichters. Schnitzler läßt auch nicht etwa den Charakter Gustls unklar, nur Gustl selbst weiß von sich immer nur das gerade Empfundene oder Erinnerte. Wir erraten allmählich einen Zusammenhang zwischen dem Stil eines Dichters und der psychischen, moralischen Struktur seiner Geschöpfe. Wir fanden einen aus Einzelempfindungen zusammengesetzten Typ, der nicht die Außenwelt noch seine Innenwelt festhalten kann, da stets die frischen Empfindungen frische Bilder aufglänzen lassen. Der Dichter jedoch weiß vom Nichtwissen seiner Figuren, er weiß wahrscheinlich nicht, wie sehr der impressionistische Stil diesen Typ, wie sehr dieser Typ die Amoralität mit sich bringt, aber er läßt seine Figuren ihre typischen Fragen — Was bin ich? — Was ist Moral, Gesetz, da nicht einmal mein Inneres mir vertraut ist? — aussprechen. Daß auch wir Leser von der Empfindungsfülle

gepackt werden, ohne zunächst an ethische Maßstäbe zu denken, mußten wir bereits früher festhalten. Hier erkennen wir nun die tieferen Ursachen, die dazu führten. Die Assoziiertechnik, in der alles heraufwogt, die Ausmalung der puren Empfindungen zieht uns in das Innere der betreffenden Figuren so stark herein, daß wir uns nur verstehend verhalten, weil wir ja die Unruhe, Unsicherheit, Reflexivität, Getriebenheit der menschlichen Seele immer wieder demonstriert bekommen. Wir verzeihen, wie die bewußteren Menschen des Dichters verzeihen, weil jeden seine Innenwelt überrennt. Weil jeder Nächste ein Geheimnis ist, darf man ihn nicht verurteilen, weil jeder Nächste seine eigenen Maßstäbe hat, muß seinen Forderungen mit Skepsis begegnet werden. Man darf den Nächsten also nicht eigentlich verurteilen — aber man kennt ihn auch nicht. Das Gebot: „Liebe Deinen Nächsten", würde Sala („Einsame Weg") mit dem resignierenden Satz beantworten: Wie vermag ich ihn zu lieben, da ich ihn ja niemals kenne? Der Nächste nämlich, selbst der Geliebteste, ist nur eine Vielfalt einzelner Bildchen, einzelner Erinnerungen, er ist gar kein Ganzes. Wenn er nicht mehr lebt, bleiben einige blasse Situationen im Gedächtnis, lebt er, so stellt er sich in immer neuen Eindrücken unserer Empfindung dar. Aber dem impressionistischen Typ prägt sich kein ganzer Mensch ein. So verhallt das Gebot der Ethik, der Anständigkeit ungehört am Zweifel — oder es wird die angeblich ethische Forderung als Fiktion erkannt. Als der Kaufmann erfährt, daß seine tote Frau ihn vor Jahren betrogen hat, da spürt er keinen Haß, keine Enttäuschung. Er fragt sich nur: Was ist ihm die Frau eigentlich noch, hat er sie je gekannt? „Er hatte den festen Willen, sich seiner toten Gattin zu erinnern. Aber so sehr er seine inneren Sinne bemühte, anfangs sah er immer nur sich selbst im Licht eines grauen Morgens zwischen den Pfosten einer ausgehängten Türe stehen, im schwarzen Anzug teilnahmsvolle Händedrücke empfangen und erwidern und hatte einen faden Geruch von Karbol und Blumen in der Nase. Erst allmählich gelang es ihm, sich das Bild seiner Gattin ins Gedächtnis zurückzurufen. Doch war es zunächst nichts, als das Bild eines Bildes. Denn er sah nur das große goldgerahmte Portrait, das daheim im Salon über dem Klavier hing und eine stolze Dame von 30 Jahren in Balltoilette vorstellte. Dann erschien ihm sie selbst als junges Mädchen, das vor beinahe 25 Jahren blaß und schüchtern seine Werbung entgegengenommen hatte. Dann tauchte die Erscheinung einer blühenden Frau vor

ihm auf, die neben ihm in der Loge gethront hatte, den Blick auf die Bühne gerichtet und innerlich fern. Dann erinnert er sich eines sehnsüchtigen Weibes, das ihn mit unerwarteter Glut empfangen hatte, wenn er von einer langen Reise zurückgekehrt war. Gleich darauf gedachte er einer nervösen und weinerlichen Person mit grünlich matten Augen, die ihm seine Tage durch allerlei schlimme Laune vergällt hatte. Dann wieder zeigte sich im hellen Morgenkleid eine geängstigte, zärtliche Mutter, die an eines kranken Kindes Bette wachte, das auch hatte sterben müssen. Endlich sah er ein bleiches Wesen daliegen, mit schmerzlich heruntergezogenen Mundwinkeln, kühlen Schweißtropfen auf der Stirn in einem von Aethergeruch erfüllten Raum, der seine Seele mit quälendem Mitleid erfüllt hat. Er wußte, daß alle diese Bilder und noch hundert andere, die nun unbegreiflich rasch an seinen Augen vorüberflogen, ein und dasselbe Geschöpf vorstellten, das man vor zwei Jahren ins Grab gesenkt, das er beweint, und nach dessen Tod er sich erlöst gefühlt hatte. Es war ihm, als müßte er aus all den Bildern sich eines wählen, um zu einem unsicheren Gefühl zu gelangen, denn nun flatterten Beschämung und Zorn suchend ins Leere."[102]) Wir brachten das ganze lange Zitat ungekürzt, weil es deutlich dafür spricht, wie bildchenhaft, summativ für den schnitzlerschen Menschentyp da Du sich darbietet.[103]) Gelegentlich mag die Stimme des Gewissens vernommen werden. Georg von Wergenthin fühlt die Verpflichtung Anna, der Mutter seines Kindes gegenüber — aber dann gibt die Unbestimmtheit jeglichen Wissens vom Du geeignete, fruchtbare Entschuldigungsgründe ab.

b) Der amoralische Mensch.

Was im vorliegenden Fall primär ist, Unsicherheit oder Flucht aus der moralischen Verpflichtung, läßt der Dichter offen. Generell läßt sich wohl sagen, daß der Weg zum Andern verschlossen ist und so Verpflichtung ins Leere stößt. Konsequent geht der Dichter feinster seelischer Subtilitäten hier sonderbarerweise nicht vor. Die Bewußtseinsspaltung einer Person z. B., die ihren Untiefen gegenüber so fremd sich fühlt, daß sie in sich eine quälende Doppelheit spürt, kommt nur einmal vor: In der Komödie „Fink und Fliederbusch", wo der junge Fink — Fliederbusch im konservativen und liberalen Blatt jeweils das Entgegengesetzte schreibt und sich selber dauernd angreift. Er selbst — das ist das Entscheidende — weiß nicht, was er im Grund

will! Schreibt er feurig liberal gegen Standesdünkel und Vorurteil, so glaubt er es; wettert er gegen Sittenverderbnis und unpatriotische Schlappschwänzigkeit, so glaubt er es auch — er ist das, was er jeweils im Moment treibt. Er ist überhaupt nur in der Empfindung des Moments. — Sala wendet diese Gespaltenheit in die von Gegenwart und Vergangenheit. Ihm wird der lebendige Augenblick, der lebendige Mensch zweifelhaft. Wir führen dies nicht mehr aus, es geschah bereits an anderer Stelle, wir weisen bloß auf die verbindenden Fäden hin, die sich zeigen. „Und ich bin ein junger Leutnant auf Manöver und steh auf einem Hügel und melde meinem Obersten, daß hinter dem Gehölz die feindlichen Jäger lauern, bereit hervorzubrechen, und unten in der Mittagssonne sehe ich Bajonette und Knöpfe leuchten. Und ich liege einsam im treibenden Kahn und schau in die dunkelblaue Sommerluft und unbegreiflich schöne Worte reihen sich mir aneinander, so schöne, wie ich sie niemals habe niederschreiben können ... und ich spaziere mit Julian über raschelnden Blättern langsam auf und ab und wir reden über ein Bild, das wir gestern gesehen haben, und ich sehe das Bild: Zwei alte Matrosen mit zermürbten Gesichtern; sie sitzen auf einem ungewandten Nachen, den trüben Blick aufs unendliche Meer hinaus. All das, all das ist da — wenn ich nur die Augen schließe, ist mir näher als Du, Johanna".[104]) — Gewiß — die Vergangenheit ist diesem Genießer aller Schmerzen nahe und er kostet ihre Farben trunken aus, aber sie könnte nicht so das Momentane, Johanna, überschatten, wenn nicht der Weg zum Nebenmenschen verstellt, zugemauert wäre. Sein Innenleben überrennt ihn, wie es Georg von Wergenthin und den irrsinnigen Robert überrennt. Wer könnte sie alle des Verbrechens, zeihen, wo gibt es genau faßbare Verantwortung, wenn doch der Andere genau so eingeschlossen, genau so unzugänglich, einsam seiner Welt lebt? Am Betrugsfaktum beobachteten wir öfters die Umdrehung gewohnter Seelenreaktionen — es lassen sich an ihm auch die der gewohnten Moralbegriffe konstatieren.

Oft kehrt nämlich der Gedanke wieder, daß Treue Feigheit sei. Wenn einer nicht den Mut hat zur fremden Frau, dann bringe ihm die eigene lauter uneheliche Kinder zur Welt. Wie soll man da werten? Klar erweist sich die ursprüngliche Blindheit gegen das Ethos, die solch differenziertesten Künstlern eigen ist. Erinnert sei auch an die absolut positive Bewertung des Lebens schlechthin, des Vitalen, der Fülle, Buntheit, Vielgestaltigkeit des Daseins. Vom Ruf des Lebens sprachen wir,

der die Frauen fortlockt, das Leben jedoch steht „jenseits von Gut und Böse", der konsequente Vitalismus kümmert sich nicht um das „moralische Gesetz in uns". Die moralische Forderung des Anderen — wie sehr hängt sie mit seinen eigensten Privatwünschen zusammen! Wie sehr enthüllt sich vor Fräulein Elses durchdringendem Blick diese Forderung kindlicher Pflichterfüllung als zweifelhaft und beinahe anrüchig. So schwankt sie, weil sie durchschaut, weil sie mißtrauisch ist gegen Gesetz und Vaterrechte. Unmittelbar reagierte sie mit dem Gedanken, ich muß den armen Vater retten, aus Pflicht, aus Zuneigung — doch als es dann komplizierter wird, ruft sie: „Ich werd mich nicht nackt vor einen Lebemann stellen, um einen Lumpen vorm Kriminal zu retten."[105]) Die Aufstellung eines kindlichen Ehrenkodexes wird sinnlos, gefährlich, wenn der Vater ein Spieler, der mögliche Retter ein Erpresser ist. Es bewahrheitet sich als Schnitzlers durchgängiges Prinzip: Argumente weltanschaulicher, politischer, Forderungen allgemeingültiger Art als dem eigentlichen Wesen der Personen, als ihrer jeweiligen Situation so untrennbar verhaftet aufzuzeigen, daß ihre Wahrheit und ihr Anspruch höchst zweifelhaft werden. Darauf beruht die Doppelsinnigkeit der Dialoge über die Judenfrage im „Weg ins Freie", darauf beruht die unsichere Haltung des Professor Bernhardi, daher rühren die mißglückten Versuche zur Gestaltung einer Tendenz. Wo alles psychologisch erklärt wird, herauswächst aus den unzähligen kleinen Assoziationen, aus Erinnerungsbildern und Geträumtem, da wird die ethische Forderung zu einem genetisch analysierbaren Seelenbestandteil. Meist wird ja eine Forderung des Gewissens spürbar. Georg von Wergenthin weiß, was er Anna, Else, was sie den Eltern eigentlich schuldig ist. Georg entzieht sich der Forderung. Ihm selber wird das kaum bewußt. Else entzieht sich ihr auch. Doch ihr mit sprengenden Kräften geladenes Seelenfeld reißt dabei auseinander; sie gehorcht der konkreten Forderung, aber eigentlich mehr, weil es bei ihr zu einer idée fixe geworden, denn aus kindlicher Dankbarkeit. Ihre Natur schreibt ihr ihre eigenen Gesetze vor — sie wächst über den Anlaß hinaus. Eine ethische Autarkie herrscht, die psychologisch bis ins Feinste begründet wird. Ethische Indifferenz als Eigenschaft des Charakters, wie Leichtsinn, Melancholie oder Hochmut: das führt zum selbst-Gesetzebildenden Ich, zur Autonomie, zum moralischen Egozentrismus. Nehmen wir noch hinzu, daß der Denkspieler die Situationen und Charaktere kunstreich mischt, verwirrt, verbindet, sodaß mit ihrer Bewältigung allein schon genug seelische Arbeit getan

ist. Recht anschaulich ergeben sich die Konsequenzen dieser Methode in drei Schöpfungen: der „Frau des Richters", „Casanovas Heimkehr", dem „Ruf des Lebens".

Uebliche Konvention der Moral müßte Agnes' Ueberlaufen vom Gatten Wogelein zum Herzog verurteilen. Wie aber, wenn sich ihr, wie uns, den Lesern, der Biedermann allmählich als stumpfer Philister und schlapper Schwätzer entpuppt? Sie durchschaut ihn plötzlich — und sieht, daß sie verkümmert neben ihm, und daß seine gerühmten Fähigkeiten und Tugenden zu nichts verfallen vor einem Blick des Gewaltigen. Im Wald der Widersprüche wie der Umbrüche kann sich ihr Gewissen kaum zurechtfinden. Wir sagten: „Sie erkennt ihn" und behaupteten dabei doch gerade eben, daß für das impressionistische Ich eigentlich kein „Du" als wirklich existent gelten kann. Der Widerspruch löst sich auf. Denn das Erkennen ist auch nur eine Augenblicksimpression. Es wird nicht der ganze Andere erkannt, sondern einige Eigenschaften erscheinen mit einem Mal stark belichtet. Eine neue Impression ersetzt die alte. Außerdem darf der Versuch einer philosophischen prinzipiellen Formulierung nicht überspitzt werden — die „Versperrtheit des Andern" bezog sich auf sein grundsätzliches Dasein, auf die Empfindung des gemeinsamen Menschseins, ohne die ethische Postulate zwecklos sind. Mit dem Verstand, durch einen augenblicklichen Eindruck, kann das Du sehr wohl begriffen, angepackt werden, ebenso wie mit dem Gefühl, denn sonst wären die erotischen Verwicklungen wohl kaum möglich. Daß in der innigsten, nächsten Verbindung immer noch den Schnitzlerschen Menschen das Gefühl der Einsamkeit nicht verläßt, beweist die Akzentverteilung der beiden Komponenten aufs deutlichste. —

Zu beinahe frevelhafter Verwirrung ist die selbstverständliche Befolgung der Gesetze des Ich in der Casanova-Novelle getrieben. Hier fand der Dichter, gedeckt durch den berühmt schlechten Ruf der Titelfigur, den Mut, radikaler vorzugehen als es sonst seiner bei aller Exzentrizität vor Kraßheiten zurückschreckenden Natur entspricht.[106]) Hier ließ er den Lüstling richtig als Lüstling sich darbieten. Hier deckte er kaum den Schleier resignativer Altersweisheit über die Gemeinheiten, die er ja deutlich als solche empfindet, deren Entschuldigung aber die stete Aufgabe seiner psychischen Assoziationsketten bildet. Casanova, geprellt um das eigentlich ersehnte Objekt seiner Begierde, sich selbst das Abenteuer quasi schuldig, zu alt, um gefestigte Bastionen im Sturm zu nehmen, verführt in einer

an Vergewaltigung grenzenden Szene das 13-jährige Töchterchen seines ahnungslosen Gastgebers und bezahlt sie dann noch vor den Augen des Vaters. Der Dichter orchestriert diese Szene nicht besonders, er weist mit keinem Tone auf das außergewöhnlich Gemeine dieses Vorgangs hin, er analysiert Casanova vielmehr, er bettet diese Tat ein in die Reihe der vielen, zu denen die Natur den ewig gehetzten Abenteurer trieb. Triumph des Ichs also, Triumph des amoralisch Vitalen über Gesetz, Anstand, Gewissen. Selten liegt der Fall derart klar, selten zieht sich der Dichter in das schützende Dickicht der Historie so zurück, daß er sich so konsequente Ausarbeitungen seiner psychisch-erotischen Konstellationen gestattet. Der Fall der Marie, im „Ruf des Lebens", zeigt mehr die andere, das Verzeihen und Begreifen erstrebende skeptische Haltung. Denn diese Marie, die den kranken Vater umbringt, um zu einer zweifelhaften Liebesnacht mit einem Unbekannten zu eilen, diese Marie wäre sonst das Opfer eines rachsüchtigen Greises geworden, der einer Marotte zuliebe junge Menschen in den Tod gehen läßt und dessen Tyrannis der Tochter das Dasein vergällt. Daß nun die frühere Geliebte ihres Geliebten von deren Mann gerade vorher erschossen ward — diese Kausalkette belastet Marie ganz unsinnigermaßen. Sie eilt über zwei Leichen hinweg zur Liebesnacht, aber die eine Tote hat mit ihr gar nichts zu schaffen, der Zufall warf sie ihr vor die Füße. Hier erkennen wir, wie die Zuspitzung des Denk- und Zufallspieles der ethischen Entwicklung eines Charakters hinderlich ist. Wo das Leben mit schweren, Entscheidung heischenden Schlägen Stunde um Stunde an unsere Tür klopft, da retten wir das pure Leben, fliehen vor dem Verderben, wählen jedes Mittel. Wir verlieren deutlich die Orientierung, zu der freilich der impressionistische Mensch auch in ruhigen Augenblicken selten kommt. Nun zwingt uns dieser Gedankengang zu einem weiteren.

Wir sahen, wie aus dem Einzelreiz Stimmung wurde, die Stimmung nur als Empfindung wahrgenommen wurde, wie Außenwelt und Du so quasi nur im Bewußtsein existierten. So entstand ein Gefühl der radikalen Unsicherheit gegenüber Realität und Irrealität in ihrer verschiedensten Ausformung. Traum und Wirklichkeit, Vergangenes und Gegenwärtiges traten auf in Assoziationen, tupfenhaft, besaßen die gleiche Dignität. Wir kamen zur prinzipiellen Dominanz der Empfindungen, aus denen das Ich sich stückchenweise zusammensetzt. Wir sahen die Entferntheit des Du, das, jeweils in seinen Reizen different, sich bald als real, bald als Erinnerung darbietet, in seiner faktischen Existenz jedoch

nur rational, durch Analogie erkannt werden kann. Das ginge weit über das hinaus, was man in der Philosophie etwa mit dem erkenntnistheoretischen Idealismus bezeichnet. Erkannten wir doch die unmittelbare Verknüpfung dieser Isolierung mit dem Ethischen. Folgerichtig gelangten wir zum Zusammenhang der Amoralität mit dieser „Ich"-Ueberwertung, wir stellten die Kette zusammen, die vom impressionistischen Typ geradewegs zum amoralischen führt. Ein technisches Faktum, ein wiederkehrendes Kompositionsschema erleichtert diese psychologisierenden Auseinanderlegungen der Wandlungen und Reaktionen eines Ich.

Dieses Faktum stellt sich so dar, daß das Ich in völliger, objektiver Ruhe niemals gezeichnet wird oder werden kann. Die Situationen, in denen der Dichter zu erkennen gibt, daß ein ethisches Handeln am Platze sei, seine Personen aber dennoch dies Handeln nicht vollziehen läßt, sind dramatische, bewegte, entscheidende, wo Instinkt und Trieb sich gebieterisch melden und das Gewissen überschreien. So rechtfertigt sich das Verhalten Emmas („Die Toten schweigen"), die vom sterbenden Geliebten wegläuft, um nicht kompromittiert zu werden. In einer solchen Situation reagiert der Mensch zwangshaft, triebmäßig, den dunklen Mächten seines Inneren untertan. Und dies bis ins Letzte zu motivieren, bemüht sich der Dichter.

Doch auch da, wo die äußeren Umstände so dramatische Aktion nicht bringen, ist der impressionistische Mensch ständig in einem Wirbel, der ihn gar nicht zur Ruhe kommen läßt. So runden sich die Zusammenhänge. Wir erkennen, wie sehr der Dramatiker in Figurenwahl und ethischer Problematik, aber nicht in Technik und Aufbau vom impressionistischen Typ herkommt. Sichtbar wird, wie sehr der Novellist die Technik des Dramatikers zu nutzen weiß, um seine Liebesdenkstücke in Prosa auszuformen. Dieser Wirbel der Impressionen, den Anatol etwa dauernd spürt, verdichtet, verstärkt sich also im dramatischen Affekt: „Leutnant Gustl", „Fräulein Else" zeigen über lange Seiten nichts als die sich jagenden Reaktionen einer Seele auf eine grausam-unsinnige Attacke des Schicksals. Das Verhalten Fräulein Elses läßt sich rechtfertigen mit diesem brutalen Schicksalsschlag, gegen den sie nichts aufzubieten vermag. Die Sinnlosigkeit des Schicksals — zugleich auch seine Unentrinnbarkeit, die bei Schnitzler mit jener zusammenfällt — dient als Rechtfertigung. Da die „Frau mit dem Dolch" aus ihrem Renaissancetraum erwacht, weiß sie, daß sie ihren abwesenden Gemahl

betrügen wird. „In ihren Zügen drückt sich die Ueberzeugung aus, daß ein Schicksal über ihr ist, dem sie nicht entrinnen kann.“[107]) Auch Beatrice hat dieses Gefühl. Wo das Schicksal uns wie Marionetten tanzen läßt an seinen unsichtbaren Fäden, da ist kein Platz für menschliche Verantwortung. Fatalismus entbindet von Verpflichtung — und nicht allein Beatrice kündet gern ihr fatalistisches Lebensgefühl: Die ganze Erzählung „Die Weissagung“, sowie die „Legende“, „Die dreifache Warnung“ drücken es geradezu exempelhaft aus. Wir erwähnten ja diese pessimistische Lebensauffassung schon bei der Erörterung der Beziehung: Schicksal — Zufall. Die grundsätzliche Kommunikation mit dem ethischen Problem ergibt sich nun deutlich. Es soll damit keineswegs behauptet werden, daß der impressionistische Menschentyp a priori zum Fatalismus neige — doch scheint hier eine wiederkehrende Wechselbeziehung stattzufinden, der nachzugehen sich lohnte. Ein Vergleich der Figuren Hofmannsthals mit denen unseres Dichters — der unterbleiben mußte, weil es zunächst galt, den Menschenbestand Schnitzlers im Einzelnen zu registrieren und zu ordnen — würde sicherlich das fatalistische Element ähnlich zu bemerken haben. Bei Hofmannsthal, wie bei den meisten der sogenannten Neuromantiker tritt allerdings an die Stelle der ethischen oft die ästhetische Motivierung, die bei Schnitzler in größerem Ausmaß fehlt. Wohl neigen die Künstler naturgemäß zu einer das Aesthetische besonders herausstellenden Betrachtung der Welt, aber bei Schnitzler gehen ihre Anmerkungen meist nur als gelegentliche Pointen in das Werk ein. Die Verwicklungen, in die Leidenschaft und bewußt-unbewußte Ambivalenzen die Seele bringen, beschäftigen den Schöpfer und seine Figuren viel zu unaufhörlich, als daß zu ästhetisierenden Erörterungen viel Platz bliebe. „Der Weg ins Freie“ bildet die auch in dieser Beziehung mißglückte Ausnahme. Nun ließe sich noch die andere Möglichkeit denken, daß als metaphysischer Hintergrund hinter den Menschen, dem Dichter nicht bewußt, eine ästhetische Auffassung der Welt stände, die sich dann nur indirekt bemerkbar machte. Aber auch dies läßt sich nicht behaupten. Der Aesthetizismus mag hie und da bei einzelnen Figuren — von Sala, Falkenir, Georg v. Wergenthin — in Hypothesen, weitspannenden Formulierungen, Paradoxien sich ausdrücken. Die Richtung des Menschentyps im ganzen ist doch eine andere. Die Novellen als Denkspiele verlangen andere als rein ästhetisierend-intellektuelle Charaktere. Diese Menschen sind viel mehr dem Unbewußten preisgegeben, sie erleben mehr, als sie denken.

Kapitel V.

Der Formkünstler:

a) Der impressionistische Schilderer.

Bereits bei der Darstellung des impressionistischen Menschentyps zeigte sich in unseren Zitaten der Stil des Dichters. Es kann nicht Aufgabe einer Arbeit sein, die sich mit der Thematik und der Grundstruktur eines Gesamtzählwerks auseinandersetzt, eine ausführliche Analyse des Stils, seiner Entwicklungen und Eigentümlichkeiten zu bieten. Wir werden, ebenso wie wir die Form der Novellen als solcher nur im Zusammenhang mit ihrem Wesen berücksichtigen, vor allem kurz auf diejenigen besonderen Merkmale eingehen, die das gefundene Bild des Wesens ergänzen. So können wir darauf verzichten, die grundlegenden Prinzipien impressionistischer Kunstarbeit darzulegen, zumal dies schon des öfteren ausführlich vorgenommen wurde.[108]) Wir erkennen im äußeren Gewande der Erzählungen deutliche Wandlungen, während wir ja die inhaltliche Motivik als durch das ganze Lebenswerk des Erzählers relativ gleichmäßig durchgehend erkannten. Die Lieblingsworte des jungen Schnitzler, die dem reinen empfindsam-reflektiven Typ seiner Helden entsprechen, verschwinden beim gereiften Mann nicht ganz und gar, aber dennoch sichtlich. Vollständig ändert sich auch der Stimmungsmaler nicht — immer wieder bricht der Ur-Impressionist auch in Wortwahl und Satzfügung durch. Wir erkennen die Kongruenz von Erdichter und Stilist: sie bleiben ihrer Grundanlage treu. Der Stilist drängt nur manche Schreib-Arten und Unarten eher zurück als der Konflikterfinder.

Worte wie leise, zart, halb, bang, schimmernd, lieb, weh, Dämmer, fern, zag, blaß, weich, süß, die in den ersten Erzählbänden ungebändigt häufig verwendet wurden, begegnen seltener in „Casanovas Heimfahrt“, „Fräulein Else“, im „Spiel im Morgrauen“, „Therese“. Wir zeigten, daß die „Alternden“ härter in ihrem Egoismus, unbekümmerter in ihren Süchten, offen amoralischer sind als ihre jüngeren Kollegen. Dem folgt die Sprache nicht bloß darin, daß die eben erwähnten Worte seltener werden, der gewisse wehleidige Zug abnimmt, — auch die Ueber-

fülle der farbigen malenden Beiworte schwindet ein wenig. Dem impressionistischen Menschen erschließt sich in tausend Farben die Welt, und Schnitzler wird nicht müde, diese Impressionen eingehend nachzuzeichnen. Immer wieder kreuzt sich diese Grundanlage mit dem Bemühen, zu dämpfen, weniger malerisch zu erzählen. Um 1900 überwiegt noch eindeutig das Malerische: „Auf den Hängen, an die die kleine Stadt sich lehnte, flimmerte es wie goldener Nebel und die Dächer unten glänzten und der Fluß, der dort außerhalb der Stadt zwischen den Auen hervorkam, zog leuchtend ins Land. Die Luft war ganz regungslos und die Kühle des Abends schien noch fern."[109]) Das Wort „flimmern" hat den Dichter besonders fasziniert; die Beispiele ließen sich ins Ungemessene häufen. Wir erkennen in diesem Beispiel — neben der Bezogenheit auf eine Person, von der aus alles wieder geschaut ist — die malend-farbige Skizzierweise. Selbst 1913 hat Schnitzler sie noch nicht aufgegeben: ein Beweis für unsere Behauptung, daß nur relative Veränderungen, ein gewisses Abdämpfen stattfindet, keine ganz grundsätzliche Umstellung. Der Impressionist bleibt sich treu in der Themenwahl und in der Ichbezogenheit, der Denkspieler konstruiert exakt bis in die letzte Erzählung. Der Stilist versucht sich zu bändigen — wie der Erotiker es versucht. Der Alternde streift naturgemäß, wie alle Dichter, den lyrischen Ueberschwang der Jugend mählich ab. Doch ganz kann er es nicht durchhalten — wir werden später sehen, daß auch das ebenso bewußt Zurückgedrängte feuilletonistische Element stets neu sich meldet. Der impressionistisch schildernde Erzähler also, der gerne einzelne Stimmungsbilder entwirft, ebenso, wie er einzelne Empfindungen seiner Person ausmalt, zeigt sich, wenn wir lesen: „Die Berglinien des jenseitigen Ufers verschwammen in zitternden Luftkreisen, von unten aus dem See blitzte ihr tausendfach zersplittert das Sonnenbild entgegen und sie rettete ihre geblendeten Augen mit einem fliehenden Blick über das schmale Wiesenufer, die staubatmende Laubstraße, die blinkenden Villendächer und ein regungsloses Aehrenfeld in das Grün ihres Gartens".[110]) Die beiden Zitate von 1900 und 1913 lassen keine wesentliche Entwicklung erkennen, beinah wäre man versucht zu sagen, daß der spätere eher noch farbiger male als der erste.[111]) Doch findet sich in der ganzen Novelle von „Frau Beate und ihr Sohn" nicht das in früheren Schilderungen gern verwandte „wie". „Er empfand alles wie ein Glück"[112]), „die ganze Stadt sei wie in silbergrauem Hauch gebadet"[113]). Dies unbestimmte „wie", so recht dem momentanen Eindruck entsprungen, dem

kritiklosen Hinnehmen des augenblicklich den Sinnen sich Einprägenden, merzt der Wille Schnitzlers zur Erzielung größerer Deutlichkeit aus. Es gelingt ihm dies auch, während er den Tupfenmaler nie überwindet. In „Blumen" trat seine Neigung zum „Stimmungsbild" am deutlichsten hervor. Hier offenbart sich eine Auflösung in Einzelatome, vor der der Dichter sich später hütet.[114]) Aehnlich in Stückchen zerrissen ist „Ein Abschied" und in der „kleinen Komödie" „Der Andere". Dieser Zersplitterung in der Gesamtform wird der kluge Beobachter seiner selbst Herr. Nicht Herr wird er — und kann er nicht werden, der „Tupfenhaftigkeit". Wir können hier nicht die zahllosen Zitate summieren, jede Seite der Novelle „Sterben" offenbart sie deutlich und selbst in „Therese" finden wir sie stets. Einzelne Eindrücke werden nebeneinander gestellt, aus den verschiedenen Bezirken des Gesehenen, Erinnerten, Gehörten. Sie werden in der Person abkonterfeit. Die sprachliche Untersuchung zeigt dies naturgemäß ihrerseits auf, wir bringen nur ein Zitat, das auch noch einen anderen Weg öffnet.[115] „Dann fing er wieder an ‚es rauschte und hallte wider', er ging hinein und ließ sich ein Gläschen füllen ... er trank und trank ‚nun muß es mir ja einfallen ... denn im Rausch sieht der Mensch klarer ... gewiß heute Nacht fand ich den Weg ja im Dunkeln, nur weil ich betrunken war ... ich werde ihn jetzt wieder finden' ... sein Herz war leichter ... ‚nun bin ich ja lustig' murmelte er ... lala, tralala, lustig, und warum bin ich lustig? ... weil ich fühle, wie mir die Erinnerung zurückkommt ... links, ja links.'". Wir sehen, wie diese einzelnen Tupfen, indem sie das Innere einer Psyche darstellen, zur Dramatisierung des Innenlebens, zur direkten Wiedergabe der momentanen Regungen einer einzelnen Psyche führen — zur radikalen Ich-Novelle, zur Monolog-Novelle.[116]) Diesen Weg deuten wir hier nur an. Wichtig bleibt es, die Verbindung auch im rein Sprachlichen aufzuweisen: wie also die konsequent impressionistische Methode, indem sie in die Einzelpsyche verlegt wird, zur Monologhovelle führt. Nicht so augenfällig, doch auch spürbar, ergibt sich die Beziehung der gehäuften Einzelassoziation zum dramatisch Bewegten. „So still ist es, nur von der Straße her über den Balkon durch die offene Tür wie hereingetragen, verwirrte Geräusche, Menschenstimmen, Räderrollen, das Glockensignal eines Radfahrers, ein Säbel, der übers Pflaster schleppt ..."[117]) Hier ist in gerundetem Satz das Zersplitterte, Vereinzelte spürbar. Das verschwindet nie, selbst als er sich krampfhaft bemüht, in „Therese" eine neue Schreibweise zu kreieren. Kurz sind oft die Sätze der jeweiligen

Dialogpartner in den Erzählungen des Anfangs, oft ohne Prädikat. Später breiten dann die Figuren ihr Inneres oft über mehr als eine Seite aus — doch ist das dann wohl kaum noch echter Dialog zu nennen, obzwar auch sie Steinchen neben Steinchen mosaikartig aufbauen. Doch müssen wir die verschiedenartige Funktion des Dialoges festhalten. In ihm offenbart sich oft der Denkspieler und Meister der Konversationstechnik: die „Umbrüche" gehen bisweilen im Gespräch vor sich, und in den Theaterstücken ist der Dialog das einzige Mittel, den Umbruch sichtbar zu machen. So wird das Dialogische ein kennzeichnendes Moment Schnitzlerscher Bühnen- und auch Novellentechnik.

b) Die Dialognovelle.

Wie wir in Grundanlage und Konstruktionsbau bei unserer Analyse der Konstellationen Drama und Novelle von gemeinsamer Abkunft sahen, sehen wir diese Gemeinsamkeit ausgeprägt in der Art des Novellistischen und Dialogischen. Nicht allein, daß sich die Anatol-Einakter mühelos als Novellen formen, und umgekehrt „Die Toten schweigen", „Fräulein Else" unschwer als Einakter auf die Bühne stellen ließen — vielmehr finden wir den Dialog ganz bühnenhaft in der Erzählung, Novellenhaftes häufig im Drama. Für Letzteres bietet „Der einsame Weg" das schlagendste Beispiel. „Die Blätter sind rot, der goldene Dunst liegt über den Wäldern, der Himmel ist blaß und fern und der Tag ist noch viel schöner und trauriger als ich ihn je hätte ahnen können".[118]) Dies ist ausgesprochen lyrisch-novellistisch und noch von einer anderen Seite aus wird die Verwandtschaft der beiden Gattungen deutlich, wenn wir etwa die „Weihnachtseinkäufe" betrachten. Hier bringt der Dialog Pointen, Effekte, kleine Ueberraschungen, ganz entsprechend etwa denen des „Freiherrn von Leisenbohg". Wenn Künstler den geistreich-egozentrischen Typ verkörpern, spart der Autor nicht mit witzigen Aphorismen. „Anatols" Reiz beruht im wesentlichen darauf: „Sie sind ein Engel — aber nehmen Sie mir die Päckchen nicht ab."[119]) „Man hat Ihnen zuviel verschwiegen, als Sie junges Mädchen waren, und hat Ihnen zuviel gesagt, seit Sie junge Frau sind."[120]) In der Erzählung, „Freiherr von Leisenbohg" z. B. folgendes Analogon: „Der Freiherr stellte ihr sein Herz, sein Vermögen und seine Beziehungen zur Intendanz zur Verfügung",[121]) oder „‚Wer spricht?', schrie der Freiherr. ‚Ich spreche', sagte Sigurd, ‚und ich lasse Fanny sprechen und Fanny läßt Claire sprechen und Claire läßt den Fürsten sprechen'".[122])

Diesmal redet nicht der Impressionist, sondern der geistreiche Feuilletonist, und auch hier also erkennt man, daß unser Dichter nicht von einem Grundzug her begriffen werden kann. Das Feuilletonhafte werden wir nachher noch gesondert in Augenschein nehmen, das pointiert Dialogische verbindet Novelle und Bühnenwerk. Auch die zweite Funktion des Dialogs muß festgehalten werden: er bringt die dramatische Zuspitzung in der Novelle, wo Schlag auf Schlag sich folgen, vergleichbar dem Stichomythien auf der Bühne.

c) Der Bühnentechniker.

Aehnlich wie die Stichomythie in Augenblicken großer Erregung etwa im „Jungen Medardus“[123]) angewendet wird, so in „Sterben“ gegen Ende, als der Bericht immer rascher dem unaufhaltsamen Ende zuläuft[124]). „‚Was willst du?‘ fragte sie angstvoll. ‚Verstehst du mich nicht?‘ ‚laß mich, laß mich‘, schrie sie... ‚verstehst du nicht?‘ fragte er wieder; ‚was willst du‘ flüsterte sie aus ihrer Ecke heraus. ‚Eine Antwort will ich‘, erwiderte er. Sie schwieg, sie zitterte, sie sehnte sich nach dem Tag. ‚Die Stunde rückt näher‘, sagte er leise... ‚ich frage dich, ob du bereit bist?‘ ‚Welche Stunde?‘ ‚Unsere Stunde, unsere, unsere!‘“. Ganz den geübten Bühnentechniker verrät diese letzte Wiederholung, „unsere, unsere“. Das ganze Gespräch könnte auf der Bühne vor sich gehen. Der Theatertechniker, der effektvoll seine Schicksalswendungen zu plazieren weiß, verleugnet sich auch in der Form der Erzählung nicht — wie er sich auch im Gehalt nicht verleugnet. Diese Bühnensicherheit, die Schnitzler auch nie der impressionistischen Dramenmanier verfallen ließ, zeigt sich auch in der Zuspitzung der Szenerie, der wirkungsvollen Kapitelschlüsse; an die überraschende Hetzjagd der Umbrüche in den Monologhovellen sei nur erinnert. Wenn Casanova das düster schweigende Kloster verläßt, wo die stummen Nonnen schweben, und die schweigsame Aebtissin sie zur Tür geleitet und ihnen stumm ein Zeichen gibt, sie sei nun entlassen — da erklingt es vom Gitter her, eine Frauenstimme ruft: „Casanova - -“, doch mit einem Ausdruck, wie ihn Casanova noch niemals gehört zu haben vermeinte.[125]) Dieser Ruf würde auf den Brettern ebenso seine Wirkung nicht verfehlen. Das Schweigen dieses düsteren Raumes und der einzige Ruf der Frauenstimme, das ist eine reguläre Theaterszenerie. Es mögen als einige Belege von vielen gelten: wenn Frau Beate den Sohn von der Baronin losbittet, wenn der

gekränkte Schauspieler an seinem „Ehrentag“ sich erhängt, wenn Fräulein Else nachtwandlerisch nackt unter dem Mantel in die Hotelhalle zu Dorsday geht — so sind das alles am Theater geschulte Szenen. Daß er sie in den äußerlich nicht umfangreichen Novellen gestaltet, verleiht ihnen über das Stimmungshafte hinaus jene sichere Geschlossenheit, die alle Beurteiler des Schnitzlerschen Impressionismus immer stutzig gemacht hat.[126]) Da wir den Konstellationserdichter in den Mittelpunkt stellten, der denkerisch klar seine Spiele zu Ende führt, überrascht es uns nicht, auch sprachlich in seinen Prosawerken bewußte Zuarbeitung, Zuspitzung und Rundung zu erkennen. Der „kleinen Form“ ist der Dichter treu geblieben. Auch „Frau Bertha Garlan“, „Frau Beate“ und „Flucht in die Finsternis“ können kaum als Romane bezeichnet werden. Denn ihre Problematik ist psychologisch, die eines einzigen Menschen, dessen Veränderungen nachskizziert sind. Die Außenwelt ist störendes, Widerpart bietendes Element, aber der Konflikt liegt in der jeweiligen Hauptfigur. Da der Dichter dort schlagend wirkt, wo die Konstellationen rasch sich wandeln und die erklärerische, selbstzergliedernde Neigung seiner Helden zurücktritt, wirkt er dort nicht, wo er, bei gleicher Grundanlage, den breiteren Roman intendiert. Der „Weg ins Freie“ ist ein erotischer Novellenzyklus mit unvermittelt eingelegten Gesprächen über das jüdische Problem. Da er ein novellistisches, sonst in einem Sechstel der Seitenzahl abgewandeltes Motiv dehnen mußte, läßt er alle Menschen in ermüdender Ausführlichkeit ihr Innenleben ausbreiten. Die kürzere Erzählung bleibt des Dichters eigenstes Gebiet, wie auch der Einakter ihm stets vollendeter gelang als das große Drama. Auch hier: Einheit von Novelle und Theaterstück, rein in den äußeren Ausmaßen.

Wir erkennen immer mehr die seltene Uebereinstimmung, in der Sprachliches, Inhaltliches, Aeußerlichstes und Tiefstes dieses Dichters stehen. Der zweite Versuch zum Roman, „Therese“, mißlang aus etwas anderen, aber verwandten Gründen. Hier versuchte der Dichter alles Lyrische, Impressionible, Pointenhafte, Geistreiche zu unterdrücken, und er stellte alles in eine gleichmäßig trübe Atmosphäre, sodaß ein Gefühl äußerster Monotonie nach den ersten Kapiteln schon nicht ausbleibt. Hier wollte der Dichter bewußt sich verleugnen, auf Umbrüche, Seelenkomplikationen verzichten, und so zerfiel ihm diese „Chronik eines Frauenlebens“ in hundert einzelne Episoden, deren verbindende Hauptgestalt niemals plastisch wurde. Die einzelnen

Stückchen hätten Novellen ergeben können — aneinandergereiht ergaben sie jedoch keine Chronik.

d) Die Stilformen des Alters.

Diese „Verkleidung des Alters" hat der Dichter sonst nur im rein Sprachlichen angelegt. Einzig in „Therese" versuchte der Denkspieler zum Naturalisten zu werden. Doch da er sein Eigentlichstes unterdrücken will, versagt er. Anders verhält es sich mit der rein sprachlichen Kostümierung, die der Alternde gerne annimmt. Schon früh, in den Legenden der „Kleinen Komödie", wählte er eine bewußt andersartige Sprache und Formgebung, um einem Problem überzeitlichen Ausdruck zu geben. „Die dreifache Warnung" und „Die Hirtenflöte" setzten die Form fort. Doch die sprachliche Ausgestaltung dieser Stücke weicht nicht so sehr von der der andern, in der Wiener Gegenwart spielenden gleichzeitigen Erzählungen ab, als die der Alterswerke „Casanovas Heimfahrt", der „Frau des Richters", der „Therese". Hier bedient sich Schnitzler einer bewußt historisierend, präziös-altertümlichen Schreibweise, die dem Zeitkolorit entsprechen, — oder einer scharf bissigen Manier, die das Sachliche herausstellen soll. Der „Aktenstil" dringt gleichermaßen durch in den historisierenden wie in den bewußt zurückhaltend berichteten Gegenwartsdichtungen „Traumnovelle" und „Flucht in die Finsternis". Freilich, Vorklänge lassen sich auch hier feststellen. Etwas radikal Neues bringt der Dichter im Laufe seiner langen Entwicklung niemals.

Im „Freiherrn von Leisenbohg" etwa: „Er freute sich in kunstsinniger Anhänglichkeit an den beträchtlichen Fortschritten Klärens".[127]) Dieser aktenhaften Trockenheit, die eines ironischen Beiklangs nicht entbehrt, bedient sich der Dichter dann ausgiebig in „Therese": „... pries es der Oberstleutnant vor Frau und Kind als einen besonderen Glücksfall, daß es ihm in noch rüstigen Jahren mit kaum 60 gegönnt war, erlöst von Dienstespflichten, dem Dunst und der Dumpfheit der Großstadt entronnen, sich nach Herzenslust dem seit Jugendtagen ersehnten Genuß der Natur hingeben zu können".[128]) In dieser Weise geht es über Seiten hinweg; beinahe erkennt man unter der Maske die vertrauten Züge nicht mehr. „Eine preiswürdige, süßlich-herbe Weinsorte",[129]) schreibt der Dichter bedächtig; im Angebotsbrief des alten Venezianers gibt er geradezu eine Stilübung barocker Höflichkeitsfloskeln und trifft den Ton ebenso virtuos

wie den bürgerlich umständlichen in der „Frau des Richters". Der Gehalt beider Erzählungen verriet uns den unbeirrten Denkspieler, im Formalen erlaubt er sich spielerische Variationen. „Adalbert, der aus angeborener Sparsamkeit sich im Trinken größter Mäßigkeit befliß."[130]) Dann später finden wir, ähnlich zopfig: „Erlauchtigster Herr, die Ehre, die unserem geringen Hause widerfährt, ist so groß, daß auch der untertänigste Dank weit hinter dem Gefühl unseres Glückes zurückbleiben muß".[131]) Eine Seite weiter: „Der Herzog äußerte sich mit Anerkennung über das treffliche Spiel des Organisten, pries die Geschicklichkeit der Handwerker, bei denen er Waren eingehandelt hatte; der Besuch der Schule war gleichfalls zu seiner Zufriedenheit ausgefallen, für das reinliche Aussehen sowie die Betriebsamkeit des Städtchens fand er die freundlichsten Worte." In dieser Manier hält Schnitzler die gesamte Darstellung, nur an manchen Stellen verliert er den kunstvoll eingelernten Ton. In „Dr. Gräsler" umgekehrt gerät er hie und da, als wolle er sich vorbereiten, in die Weise der „Frau des Richters". „Karl... Entdeckungspläne entwickelnd, in deren kindlicher Abenteuerhaftigkeit Nachklänge kürzlich gelesener Jugendschriften nicht zu verkennen waren."[132]) Im „Medardus" und im „Grünen Kakadu" weiß er auch die Illusion zu vermitteln, daß es sich um Französisch handelt; in den Erzählungen imitiert er fremde Sprachen nicht.

Die Virtuosität, mit der Schnitzler hier nicht ihm eigene Manieren annimmt, mag weniger erstaunen, wenn man berücksichtigt, daß er ja überhaupt in seinen Altersarbeiten die Gestaltung meisterlicher durchzuführen weiß. „Therese" bildet eine Ausnahme. Dem Impressionisten wie dem Neuromantiker liegen anscheinend Verkleidungsstücke besonders. In was für historischen und geographischen Bezirken hat nicht Hofmannsthal seine Stücke angesiedelt! Auch Schnitzler als Theaterschreiber läßt die „Beatrice" in der Renaissance, den „Parazelsus" im mittelalterlichen Basel, den „Casanova" im Rokoko sich abspielen. In den ersten Arbeiten der „Kleinen Komödie" machte sich ja bereits ein Hang zur bewußten Annahme anderer Stile geltend, vor allem in der Titelnovelle.

e) Der Feuilletonist.

Herrühren mag diese stilistische Leichtigkeit, die ja durchaus nicht unorganisch dem Wesen Schnitzlers sich einfügt, von der speziellen österreichischen Art des Feuilletons. Die Einzel-

stücke der „Kleinen Komödie“ sind alle als Feuilletons in verschiedenen Zeitschriften erschienen.[133]) Zwar ist nun der Dichter sehr bald über das Skizzenhafte hinausgewachsen, aber, wie wir schon oben andeuteten, das Feuilletonistische als Pointe, Ironie, Satire, findet sich bis in die späteren Werke. Es steht im sonderbaren Gegensatz zum Lyrischen, Impressionistischen und bildet oft den spezifischen Reiz der Geschichten. Manchmal aber steht es auch unorganisch in einer ernst ausgeführten Verwicklung und wirkt dann störend, nachträglich aufgesetzt. Die ganz lyrisch gehaltene, auf eine Erinnerungskonstellation gestellte Ich-Novelle „Die Frau des Weisen“ z. B. enthält plötzlich den Satz: „Ich hatte mein Doktorat gemacht, eine künstlerische Illusion, die mich eine Jugend hindurch begleitet, hatte ich endgültig begraben, und Fräulein Jenny war die Gattin eines Uhrmachers geworden“.[134]) Die Ironie dieses letzten Teils reißt uns völlig heraus. Es besteht ja im Ganzen eine Aequivalenz zwischen der aphoristisch zugespitzten Pointe im Sprachlichen und der radikalen Zuspitzung der Seelenverhältnisse in den Grundrissen. Vom Marionettenhaften der Figuren zu einer witzig-überrealistischen Sprechweise ist nur ein Schritt und kennzeichnenderweise finden sich in den ausgesprochenen Marionettenstücken, dem „Kakadu“ und dem „Großen Wurstl“, die meisten Pointen. Z. B. der Direktor im „Großen Wurstl“: „Ein Theater, welches fürderhin jeglichen Theaterbesuch endgültig überflüssig zu machen geneigt und anvertraut ist. Auf diesem Theater tritt auf, der Herzog von Lanvin ... sowie seine rechtmäßige Gemahlin, ein hochmodernes Weib in Sensationstoilette. Außerdem haben wir vorrätig den Helden des Stücks, alsdann denjenigen, dem die ganze Handlung passieren tut. Und das Neueste, was wir erst 'kriegt haben, einen Tod als Wurstl oder Wurstl als Tod, wodurch das Schauerliche dieses Dramas getilgt werden möchte und dürfte ... Hereinspaziert meine Herren und Damen! Sofort beginnt eine neue Vorstellung, welche sofort beginnt.“[135]) Deutlich erweist sich der Zusammenhang zwischen feuilletonistisch zugespitzter Pointensprechweise und dem — zugegebenermaßen — ins Marionettenhafte gesteigerten Denkspiel. Im „Leisenbohg“ begegneten wir ähnlich pointierter Feuilletonistik, der Anatol seinerseits lebt davon; nur eine Belegstelle sei noch zitiert: „Wir hassen nämlich die Frauen, die wir lieben, und lieben nur die Frauen, die uns gleichgültig sind.“[136]) In diesem scheinbar mit leichter Hand hingeworfenen, kurzen Satz steckt übrigens ein wesentlicher Teil der Schwierigkeiten, an denen diese sensiblen Erotiker leiden. Die sprachliche Zuspitzung ist nur der Ausdruck

der inneren, die etwa die Handlung in „Dr. Gräsler“ deutlich aufzeigt. In „Fink und Fliederbusch“ treibt der Denkspieler Wortspiele, gibt seiner Lust zum Errechnen von Gefühlen nach. „... Tod und Leben, Laster und Tugend, Weisheit und Einfalt, Kunst und Natur, irgendwie identisch. Neue Entdeckung. Oder alte Wahrheit. Wie Sie wollen. Bald Gemeingut. Philosophisches Werk unter der Feder: Identität der Gegensätze.“[137]) Das funkelt und überschlägt sich, in abgekürzter Zuspitzung — man könnte beinahe an die permanenten Wendungen von Fräulein Elses Entschlüssen denken. Auch hier wieder der Zusammenhang von Feuilletonistischem und Theatralischem. Schlagend noch folgendes Beispiel:

„... eine ganze unpolitische Träne weihen; vor allem dem 12jährigen Knaben. —“

Füllmann: „Vierzehn!“

Leuchter: „zwölfjährig ist viel besser in diesem Zusammenhang, lassen Sie zwölf.“

Fliederbusch (weiterlesend): „Vor allem dem zehnjährigen Knaben —.“

Füllmann: (für sich) „Talent!“

Leuchter (schmunzelt befriedigt)[138]).

Der Feuilletonismus wird karikiert — in feuilletonistischer Weise, die Schnitzler besonders genau kennt. Die Züge, die er hier ironisiert, sind gelegentlich seine eigenen früheren. Doch wie weit hat er sich davon entfernt! So weit fortentwickelt hat sich der Dichter vom frühen feuilletonistischen Beginn wie Rilke, der ja auch mit einem ironischen Gedicht auf die „Schleppe“ begann. Doch Schnitzler beherrscht das Feuilletonistische sein Leben lang, er spitzt mit den Pointen gelegentlich bewußt Theateraffekte zu, er spielt zwischen Sein und Schein, wie er mit Worten jongliert. So offenkundig wie im Lustspiel „Literatur“ wird es in keiner Erzählung. Wir fühlen uns an unsere frühere Feststellung gemahnt, daß auch die erotischen Konstruktionen im Drama klarer, härter, schärfer herausgearbeitet waren als im Epischen. Die „Zurückverlegung“ in die Einzelpsyche, das Stimmungshafte und pur Eindrucksmäßige trat da herrschend in den Vordergrund. Der Dialog ist in den charakteristischsten Werken des Erzählers zum Monolog geworden, in den dann auch das Feuilletonistische und Impressionistische eingeht.

Kapitel VI.

Die Monologlnovelle als Gipfelung:

a) Vorklänge.

Der monologue intérieur von Gustl und Else, die vollständige Dramatisierung einer Einzelseele, in der ebenso die Umdrehungen des Schicksalsrades sich jagen, wie die Entschlüsse des Ego, die ihm antworten, diese aus allen Metallen seines Wesens gegossene Form, zwischen Novelle und Bühnendialog und Monolog in der Schwebe, dramatisch und lyrisch, stimmungshaft und der Konstruktion Raum lassend, aus Mosaik-Reizen zusammengestellt, von der sichern Hand des Dramatikers zum Ganzen geformt: dieser monologue intérieur enthält auch noch Feuilleton-Nachklänge, doch ist er so eigenartig in seiner Auseinanderfaltung, daß man die Elemente nur noch manchmal in der zu einem ganzen Guß zusammengeschlossenen Masse erkennt. Wie der Guß entstand, erklären die Prosastücke. Denn, eingesprengt in den Lauf der Erzählung, taucht der monologue intérieur schon früh auf, stückweise beobachten wir ihn auch in Nicht-Monologlnovellen und finden so auch von diesem Punkt her unsere oben aufgestellte Behauptung bewiesen, daß in gleicher Weise die meisten in der dritten Person berichteten Stücke dem Wesen nach Ich-Novellen sind. Denn nur wo tief in die Seele eines Menschen hineingeleuchtet wird, nur wo diese dramatisch als im Augenblick sich entfaltend vom alles wissenden Autor vorgeführt wird, kann der innere Monolog stehen. Nicht allein von der üblichen, in der ersten Person erzählten Ich-Novelle aus ist es für Schnitzler nur ein Schritt zur Monolog-Novelle, auch von der in der dritten Person berichteten aus, ist der Weg nicht weit. So gemäß erscheint uns die Form für den Dichter, daß man sich wundern mag, warum er sich ihrer nur zweimal in größerem Maßstab bedient hat. Dazu liegt zwischen den zwei Hauptdarstellungen ein Zeitraum von 24 Jahren.[139]) Möglich, daß er die Gefahren spürte, die diese ihm so entgegenkommende Form in sich barg, daß der Gewissenhafte Angst hatte, es sich zu leicht zu machen. Unwiderstehlich, so will es der Anschein, zog es ihn immer wieder dazu hin, den Liebesdenker, den Psychologen, den Impressionisten, den

Dialogschreiber. Schon 1889 hat er den Monolog für sich erfunden und ausgestaltet: „Und da stand ich ... dem Wahnsinn nahe ... wer ist dieser Mann, der es wagt, auf dem Grabe meiner Gattin zu knien? ... was war er ihr? ... wie erfahre ich's? ... wo finde ich ihn wieder ... Plötzlich verzerrt sich mir die ganze Vergangenheit ... Bin ich denn toll? Hat sie mich denn nicht geliebt? ist sie nicht hier hinter meinem Sessel hundert Mal gewesen, hat ihre Lippen auf meinen Kopf gepreßt und mit den Händen meinen Hals umschlungen? ... Waren wir nicht glücklich? ... Wer aber ist dieser blonde, schöne Mann? warum ist mir sein Gesicht so bekannt erschienen[140]) ...“ — Noch ist die Form nicht so vollendet gehandhabt wie in Leutnant Gustl, aber doch in den Grundzügen schon ausgebildet. Das Impressionible tritt hier vor das Dramatische, die „Rolle“ ist noch nicht so fest ausgeprägt. Ausgebildeter, in der Er-Form, doch bereits rollenhafter, zeigt sich dieses Beispiel: „Und wenn sie jetzt dort im Graben läge und er am Leben geblieben wäre? er wäre nicht geflohen, nein ... er nicht. Nun ja, er ist ein Mann, sie ist ein Weib — und sie hat ein Kind und einen Gatten. — Sie hat Recht gehabt, — es ist ihre Pflicht, ja ihre Pflicht. Sie weiß ganz gut, daß sie nicht aus Pflichtgefühl so gehandelt hat ... aber sie hat doch das Rechte getan ... Unwillkürlich ... wie ... gute Menschen immer. Jetzt wäre sie schon entdeckt. Jetzt würden die Aerzte sie fragen. Und ihr Mann, gnädige Frau? Oh Gott! Und die Zeitungen morgen — und die Familie — sie wäre für alle Zeit vernichtet gewesen und hätte ihn doch nicht zum Leben erwecken können. Ja, das war die Hauptsache: Für nichts hätte sie sich zugrunde gerichtet. — Sie ist ja unter der Eisenbahnbrücke. — Weiter ... weiter ... Hier ist die Tegetoffsäule, wo die vielen Straßen ineinander laufen.“[141]) Da finden sich bereits Rollenelemente, da ist der Einwand, den sie sich selber macht, die trügerische Beruhigung und die Anlehnung an eine leere Allgemeinheit. Genau dies werden wir in „Gustl“ wieder entdecken. Das Stimmungsmäßige ist geblieben, Reize der Außen- und der Innenwelt wirken gleichmäßig, die Zukunft taucht sekundenschnell auf — Präludien zu Fräulein Else. Die Technik der „Vorausdeutung“, der wir, bei Fräulein Else speziell, begegnen werden, findet sich interessanterweise auch bei Frau Bertha Garlan. Ihr Neffe Richard ist gegen das Rendezvous mit Lindbach — in einem Monolog kommt ihr dieser Widerstand nochmal zum Bewußtsein, um dann am Ende der Erzählung resignativ zum letzten Mal aufgenommen zu werden.[142]) „Und wie süß war es, den Atem eines jungen Mannes

über den Augenlidern zu fühlen ... nein, nein — nicht eines jungen Mannes ... eines Geliebten ... sie hatte die Augen geschlossen ... wollte gar nicht wissen, wo sie war, mit wem sie war. Wer ist's denn nur? Richard? nein ... schläft sie denn ein? Sie ist hier mit Emil ... Wer ist denn dieser Emil? ...“[143]) Die Form der dritten Person wird ganz unwesentlich. Das Assoziative tritt deutlich hervor — der Dichter gestaltet die geheimen Wünsche, die verborgenen, nie zugegebenen, denen er später so meisterhaft Ausdruck gibt. Frappante, beinah wörtliche Aehnlichkeit zeigt die Stelle: „Es war aus, aus, aus. Er hatte keine Zeit für sie — gar keine Zeit ... Ja, sofort mein Herr, ich gehe auf Ihren ehrenvollen Antrag mit Vergnügen ein.“[144]) „Fräulein Else“. „Für die Angst, die Sie ausgestanden haben, sollen Sie auch Ihren Lohn haben. 12 Uhr, Zimmer 65 ... und von Ihnen aus, Herr von Dorsday, begebe ich mich direkt zu meinem Vetter Paul. Sie haben doch nichts dagegen, Herr von Dorsday?[145]) Selbst im „Blinden Geronimo‘, der in Anlage und Haltung etwas vom Gewohnten abweicht, finden wir: „Vergeblich die Reue, vergeblich das Opfer seines ganzen Lebens. Was sollte er tun? sollte er noch weiter Tag für Tag, wer weiß, wie lange noch, ihn durch die ewige Nacht führen, ihn betreuen, für ihn betteln und keinen anderen Lohn haben als Mißtrauen und Schimpf?“[146]) Das doppelte ‚vergeblich‘, ebenso wie das dreifach ‚aus, aus, aus‘ der Frau Bertha Garlan, zeigen die dramatische Bewegtheit, die nun in den beiden eigentlichen Monologdarstellungen aufs Höchste gesteigert, in inniger Verbindung mit den Grundelementen des Dichters das Kennzeichen dieser letztmöglichen Durchführung bildet. Wie in einem Brennpunkt sammeln sich alle Strahlen in dieser Darstellungsweise. Nicht nur der kühle Analysator der Grundlinien und Urelemente des Dichters findet alles Beobachtete deutlich bestätigt, auch der Leser wird von der Meisterschaft mit der bei stärkster Intensität und erschütternder Verwirrung der Gefühle das Ganze klar in ein paar zwanzig Seiten zusammengedrängt wird zur Erkenntnis gezwungen, daß hier der pure Impressionismus und die Selbstzergliederung, selbst das Tupfenhafte zugunsten einer höheren Form überwunden sind. Vom Ur-Stoff müssen wir nicht mehr reden, wir erkennen ihn auch in „Gustl“, in „Fräulein Else“: Tod und Spiel, Schicksal und Eros, Einsamkeit und Begehren, Eifersucht und Angst, die Auflösung der Außenwelt in das Innere eines einzigen Menschen, die mahnende Erinnerung, die das Gegenwärtige überbetont, die Einsamkeit, die Flucht vor Verantwortung und Bindung.

b) Leutnant Gustl.

Der „Leutnant Gustl" überrascht zunächst. Da gibt es keine tiefen Themen, das ist kein echt Schnitzlerscher Held mit kluger Grübelei und Künstlerhaltung. Diese Monologhovelle ist eine Rolle für die Bühne. Ein leichtsinniger, liebenswürdiger, schwacher aber ehrgeiziger, amusischer aber eingebildeter Offizier, zeigt sich, lebemännisch und kalt, sentimental und eingebildet, ahnungslos und lüstern: der Typ eines jungen Wiener Vorkriegssoldaten, der den richtigen Krieg nie gespürt und vom Leben keine Ahnung hat. Die Technik des inneren Monologs läßt ihn transparent werden, und außerdem durchleuchtet er sich selbst. Denn nicht nur, daß eine ganze dramatisch bewegte Handlung in eine Einzelpsyche hineingenommen wird, nein, ihre eigenen Widersprüche enthüllt sie ahnungslos, wenn sie sich naiv bekennt und ihren Regungen nachgibt. Es ergibt sich reichlich die Möglichkeit, Pointen einzustreuen. Der im Konzert Gelangweilte, der nichts Anderes als das Ende dieses ewigen Gesinges erfleht, bemerkt dann: „Man sollte doch öfters ins Konzert gehen".[147]) Dieses Spatzenhirn weiß nie, was es vorher sagte. So wird der monologue intérieur zu einem Mittel indirekter Charakterisierung, das zwischen Prosa und Theaterdialog steht. Das Impressionistische, das Tupfenhafte, das Eingehen auf kleinste Nuancen wird so im Sinne der Ausformung einer realistischen Rolle verwendet. Der Theatraliker, der Impressionist, der Konfliktserdenker und der Psychologe reichen sich die Hand. Die einzelnen Elemente halten sich die Schwebe — auffallend ist zunächst das Raffinement der „Vorausdeutung", eines wesentlichen Kunstmittels des inneren Monologs. Das Thema des „Leutnant Gustl" ist eine Duellgeschichte; der dicke Bäcker hat ihn in der Garderobe beleidigt, indem er drohte, ihm den Säbel zu zerbrechen. Niemand hat etwas gehört, aber Gustl, einzig im militärischen Ehrgefühl lebend, meint, sich umbringen zu müssen. Hineinverwoben jedoch in den Anfang ist eine andere harmlosere Duellgeschichte, und dies Motiv taucht vor der eigentlichen Duellhandlung nun als „Vorausdeutung" atmosphäregebend auf: Gustl will einen Doktor fordern, der behauptet hatte, nicht jeder ginge aus Vaterlandsliebe zum Militär. Das trifft genau für Gustl zu, der im Gymnasium sitzen geblieben und für die Kadettenschule bestimmt war. Aber gerade weil der Andere recht hat, fühlt sich Gustl beleidigt — dieser Zug begegnet noch ein paar Mal und der Komödiendichter Schnitzler verwendet dieses Mittel beinahe zu gern. Ebenso gerne läßt er

die Gedanken des Leutnants aufs Erotische schweifen. Gustl ist von einer primitiven Sinnlichkeit besessen und sieht in jedem hübschen Mädchen sein Jagdwild. Wie nun die einzelnen Assoziationen sich aneinander reihen, ist verschieden. Mehrere Themen gehen zunächst durch die ganze Erzählung: Erotik, Offizierserinnerungen, Jugend, politische Ansichten. Alle diese finden sich schon im ersten Abschnitt, der bis zu dem Zusammenstoß mit dem Bäcker reicht. Dadurch, daß lauter einzelne Assoziationen, mit Pünktchen dazwischen, hingesetzt werden, entsteht der Eindruck des Momentanen, des Zufällig-Wahllosen, ein Eindruck, den der Dichter noch bewußt verstärkt, indem er die Assoziationsthemen, die aus Erinnerung und rationalen Ueberlegungen stammen, mit solchem kreuzt, die aus der Außenwelt hereindringen. Ein Verfahren, das er noch virtuoser in „Fräulein Else" zur Anwendung bringen wird. So entsteht ein stetes Auftauchen von Gliedern aus andern Bezirken, sodaß immer neue Seiten sich zeigen. Bis zu dem ersten Höhepunkt, dem Skandal mit dem Bäcker, läßt der Dichter alles in verhältnismäßig leichtem Fluß, exponiert die Reizbarkeit, Unbekümmertheit und Dummheit dieses Typs — um aber dann in der Szene, wo der Monolog zum Dialog wird, in ganz ruhigem Gleichmaß das eigentlich erregende Moment zu bringen. Der dicke Bäcker, durchaus der Ueberlegene, spricht ruhig und bedachtsam, Gustl reagiert unüberlegt und zu spät. Erst als der Bäcker fort ist, beginnt das eigentliche „furioso" der Gefühle, aus dem sich allmählich einzelne Themen lösen. Dieses furioso ist schon mitreißend dramatisch gestaltet mit den retardierenden Gegenstimmen der Ueberlegung: Den Kerl muß ich totschlagen, was soll ich tun, ich bin verloren. Dazu treten Momente von außen: „Ah, der hat mir in den Mantel geholfen, dem muß ich ein Sechserl geben."[148]) Nun sagt dieser innerlich Unsichere sich dauernd, was er hätte tun sollen — nun kommt die „Kette", wie wir zusammengehörige Assoziationsglieder nennen wollen. — Wenn er's jemanden erzählt, bin ich verloren, aber er wird's nicht — doch er wird es erzählen — „und es genügt, wenn ich es weiß; ich weiß, daß ich satisfiktionsunfähig bin und darum muß ich mich totschießen."[149]) Das ist der Gipfel, von dem Entschluß geht er nicht mehr ab. —

Genial aber erweist sich wieder die Vorausdeutung; der erste Gedanke zu diesem Entschluß kommt aus einer leeren Redensart, die ihm durch den Kopf geht: daß er sich eigentlich „stante pede" erschießen müßte. Von dieser Floskel aus dringt der Gedanke in sein Hirn. Der eigentliche Entschluß dann ergibt sich

ebenso aus einer Floskel — „dann lieber gleich eine Kugel vor den Kopf“ — einer Redensart also, einer oft gebrauchten, an der er sich erst klar wird. Dies zeigt die Abhängigkeit Gustls vom Comment, vom Ehrenkodex, vom Ueblichen, dem er kritiklos anhängt.

Was nun folgt, sind die Erwägungen, was seine Familie sagen, wer um ihn trauern wird. Wir geben dies nicht an, um etwa den genauen Inhalt zu referieren, sondern weil aus diesen Sphären zum ersten Mal etwas wie ein symphatischer Schein auf Gustl fällt. Schnitzler versteht es, ihn quasi mit doppeltem Boden reden zu lassen: man erkennt die Leere dieses Daseins und die Angst, in der dieser schneidige Leutnant zutiefst lebt. Wie er sich vergeblich einredet, mit einer „anständigen Frau“[150]) hätte etwas Anständiges aus ihm werden können, wie er mit einem Mal erkennt, daß keiner eigentlich an ihm hängt, wie er ohne Achselstücke und Uniform vor sich steht und die traurige Bilanz zieht: „Ob so ein Mensch Steffi oder Kunigunde heißt, bleibt sich gleich — und die schönsten Operetten kenn ich auch — und im Lohengrin bin ich zwölf mal drin gewesen“[151]) — das ist bei aller Stupidität rührend; ein armseliger Mensch zeigt sich; einmal möchte er einen Menschen haben, mit dem er ein Wort reden kann: da schlägt sogar beinah ein Herz.

Doch so sehr auch gegen Ende immer offener die Angst durchbricht, dieses Leben verlassen zu müssen: Schnitzler übersteigert den Gustl so wenig, wie er ihn aus den Händen läßt. Denn dazwischen sieht dieser ewige Primaner ein halbnacktes Mädchen am Fenster, dazwischen reißt er Zoten, dazwischen redet er Plattitüden über Militär und Zivilisten. Es scheint zweifellos, daß dieses substanzlose, leichtlebige, überall Ausschau haltende Gigerl der Assoziationsmethode besonders entgegenkommt. Ein unbeweglicher, langsam denkender Bauer etwa wäre viel schwerer durch sie zu fassen. Der dramatische Hauptumbruch ist so grell, daß man auf der Bühne von einem Knalleffekt sprechen würde. Den Bäckermeister trifft der Schlag, und Gustl, der sich geschworen hat: „Daß ich es weiß, genügt, ich werde mich immer entehrt fühlen“, — lebt vergnügt weiter und wird den armen Doktor im Duell zusammenhauen. Der Hauptumbruch sagten wir, — denn der Rechner Schnitzler läßt sich die Vorteile seiner Methode nicht entgehen. Etwa 8—10 Mal wechselt Gustl den Entschluß, ob er sich töten solle oder nicht. Mit beinahe kriminalistischer Spannung erwartet man den Ausgang. Der Tupfenzeichner erweist sich als Theater-Meister, impressionisti-

sche Methode wird zur dramatischen, psychologischer Realismus schafft eine „Rolle", die errechnete Pointe als blitzartiger Einfall en passant — alle Elemente des Dichters verschmelzen in dieser Kunstgattung. Zugleich wird die musikalische Anlage spürbar, von der wir nur gelegentlich Zeugnisse entdecken konnten. Die dramatisch wirksamen Motivketten werden wie Thema und Gegenthema einer Sonate behandelt, erstens sind sie verwandt, dann lösen sie sich ab, eines retardiert das andere, abgewandelt versinken sie in neuen Tonarten, um gegen Ende wieder siegreich ans Licht zu treten.[152]) Gustl will es dem Obersten melden, und alles wird gut, der Dicke wird nicht reden — diese Gedanken als retardierendes Gegenthema tauchen ein paar Mal, aber immer schwächer auf. Die Selbstmordabsicht wird ständig fester — bis der Schluß mit strahlendem Dur sozusagen das Duellthema ins Harmlose gewandelt aufklingen läßt, in rechtem Kontrast zu dem melancholischen „Satz" von den Eltern, die ihm nachtrauern werden. Der mit dem Tod vertraute Offizier, der seine Soldatenehre unablässig im Munde führte, schreckt feig vor dem Ende zurück, wirft alle moralischen Bedenken über Bord und nimmt unbekümmert sein früheres Leben wieder auf. Das schwache, mit Ehrbegriffen nicht vertraute Fräulein Else erträgt die zugemutete Beleidigung nicht und flieht in den Tod. Die sich nicht hätte töten müssen, da die Beleidigung sie nicht traf, vermag selbst in Gedanken nicht auf sich zu nehmen, was noch nicht einmal Wirklichkeit ist; der sich hätte töten müssen, findet sich in gelassenster Ruhe mit der Wirklichkeit ab. Beide Erzählungen stehen unter ähnlichem Motto, aber die erste führt nur in die Breite, während die zweite in Tiefen hinabsteigt.

c) Fräulein Else.

Nicht allein, daß die Beleidigung eine abwendbare war, die nur von den unbewußten Kräften des erschreckten Mädchens aufgenommen und als Zwangsidee festgehalten wird, nicht allein dies stellt die Erzählung gleich in ganz andere Bezirke. Auch die virtuosere Behandlung des sprachlichen Mediums, die bis zur expressiven Auflösung gehende Technik des Impressionisten, die wuchtigere Akzentsetzung hebt die Erzählung über das noch in ironischer Dissonanz verharrende Dramolett vom „Leutnant Gustl".

Dieses „hochgemute" Mädchen, arm und elegant, allein und sehr gesellschaftlich, schön und ohne Kenntnis der Welt, klug

und ohne Wissen von sich, wird durch die Umstände gezwungen, den Antrag eines alten Lebemanns mit anzuhören, der ihr die rettende Summe leihen will, wenn sie sich ihm hüllenlos zeigt. Die Verwirrung treibt Else in einen fiebrigen Zustand. Sie geht nackt unter dem Pelzmantel in die Halle und zeigt sich ihm, inmitten der fremden Gäste. Ohnmächtig bringt man sie ins Zimmer, sie erwacht, simuliert dann die Ohnmacht und muß hören, wie alle sich von ihr abwenden. Sie nimmt, da es kein Zurück in den Alltag gibt, Veronal. Ungewiß bleibt, ob ihr Tod den Vater, für den sie das Opfer brachte, rettet. Das ist in kurzen Worten der Inhalt. Aber wie ist dieses Thema instrumentiert! Die tiefen Abgründe eines Herzens werden aufgerissen, das Wünsche hegt, die unzüchtig, selbstverliebt und phantastisch sind und schließlich, da sie Wirklichkeit werden sollen, in den Tod treiben. Die Seele aber wandelt sich vor unseren Augen. Denn zeigt auch der Beginn die Heldin als nervös, intellektuell, gern ausschweifend, narzistisch, so behält die Ratio doch noch ihre Herrschaft. Später aber, als sie sich anschickt, der Forderung Folge zu leisten, ist es das Unbewußte, das sie lenkt, ist sie schon Beute der maßlosen Zwangsvorstellungen, der ängstlichen und fordernden Stimmen ihres Innern. Sie rennt sich in den Entschluß hinein, dem Verhaßten ihre Blöße vor aller Welt aufzudecken — aber sie fühlt zugleich Geheimstes in Erfüllung gehen. Ihre Schönheit, die sie selbst anbetet, die sie den Bergen, der Nacht darbietet — nun kann sie sie verschenken. Sie weiß ihm, dem Brutalen, keinen Widerstand entgegenzusetzen, aber nicht aus Schwäche und Unerfahrenheit allein. Vielmehr, weil sie den, den sie verachten muß, zutiefst versteht, weil sie im Grunde des Nicht-Bewußten sich mit der gleichen Heftigkeit offenbaren will, wie er sie zu sehen begehrt. Er errät ihre geheimsten Wünsche, und das verwirrt sie so unsäglich und unselig. Der Liebesdenker verleugnet sich auch hier nicht, wo er, nicht zum ersten Mal, aber in unerreichter Vollendung, eine weibliche Figur derart abbildet. Und indem sie die Bedingung erfüllt, aber in unerwarteter Weise „umbricht", indem sie sich ihm zeigt, aber vor den Andern, steigert sie die Erpressung in eine Tragödie, entlarvt, straft sie den Beleidiger und rettet sich ins Unbürgerliche, kaum noch Gewohnte. Vielleicht hätte es Rettung, Anfang einer lösenden Krise in ihr werden können, diese Ueberwindung alles Ueblichen, dieser für die Außenwelt wahnsinnige Akt, aber zu tief ist sie zerstört, zu tief ist sie auch noch dem Bürgerlichen verhaftet. Der unaufhörliche Darsteller der Betrugs- und Erinnerungskonstellation hat eine neu-

artige Themenreihe gefunden, das muß auffallen. „Frau Beate“ freilich scheint verwandt: auch sie wird von den unbürgerlichen Kräften in ihr, deren sie nicht Herr wird und die zu bejahen sie nicht wagt, in den Untergang getrieben. Doch die sichtbare Verwandlung einer Seele unter einer erdrückenden, aber gefährlich vertrauten Forderung, ihr allmähliches Gleiten in eine Ueberhitzung, in der sie schließlich verbrennt, — das ist neu, wenn auch nicht im radikalsten Sinne. Vertraut ist die Mischung aus Bewußtheit und ahnungslosem Preisgegebensein an sich selbst; wie ihre Selbstverliebtheit sie schließlich ohne Halt und Hemmung dazu bringt, im kalten Spiegelglas ihren blutroten Mund zu küssen, das offenbart, wie stark sie ihrem Unbewußten folgt — und daß sie andererseits noch in der Auflösung ihrer Ohnmacht zwischen dem rasenden zwangshaften Gelächter genug Verstand behält, zu simulieren, das zeigt ihre Wachheit. Beides: Selbstbewußtheit und Intellektualität auf der einen, Verfallenheit an unterirdische Ströme auf der anderen Seite, ist schon in den ersten Zeilen angelegt. Die Mittel des Monologs sind gesteigert und verfeinert. Vorausdeutend werden etwa ihre Nacktheitswünsche zu Beginn unauffällig angetönt, auf der zweiten Seite beginnt es: „Villa an der Riviera, Marmorstufen ins Meer. Ich liege nackt auf dem Marmor.“[153]) Später folgt, ganz unmerklich, die Feststellung, daß Dorsdays Augen sich in ihrem Ausschnitt bohren werden[154]), weiter die Anspielung auf den Maler, der sagte: „Wenn ich Sie malen dürfte, wie ich wollte, Fräulein Else“,[155]) — das „wie“ scheint ja wohl nicht unklar — bis dann das Gespräch mit Dorsday die Wendung und Bestätigung bringt. Die Todesahnung, die sich in die Form einer gedruckten Zeitungsnotiz verkleidet, erklingt gleichfalls schon zu Beginn: „Wie uns aus San Martino gemeldet wird, hat sich dort im Hotel Fratazza ein beklagenswerter Unfall ereignet. Fräulein Else T., ein 19-jähriges, bildhübsches Mädchen, Tochter des bekannten Advokaten...“ Dem entspricht viel später, da die Katastrophe schon unaufhaltbar ist:[156]) „Geheimnisvoller Selbstmord einer jungen Dame der Wiener Gesellschaft. Nur mit einem schwarzen Abendmantel bekleidet, wurde das schöne Mädchen an einer unzugänglichen Stelle des Cimone della Pala tot aufgefunden.“[157]) Die Vorausdeutung wird also ganz bewußt verwendet. Sie kreuzt sich mit der Technik, gewisse Assoziationsketten ganz unauffällig an irgend einer Stelle anzufangen, sie von andersartigen Reihen überdecken zu lassen, dann mit einem Male wieder kräftig und ununterbrochen weiterzuführen. Elses entscheidender Einfall, sich Dorsday vor An-

deren zu zeigen, wird so vorbereitet. Kurz nach der Unterredung phantasiert sie schon: „Vielleicht bringen Sie Ihre Freunde mit, dann kommt es billiger.“[158]) Das wird nun variiert — sie wird Paul erzählen, ein Anderer habe es von ihr verlangt,[159]) wieder moduliert, sie wird einen Bekannten mitnehmen,[160]) und dann endlich bis zum Extrem verstärkt, daß bald alle Teilnehmer des Festes Gelegenheit haben werden, sie zu sehen. Alles gehört zur gleichen Kette, die der Dichter im raschen Tempo vergrößert und verbreitert. Sie wird unterbrochen von Bedenken, von Selbstbetrachtung, sie sei anständig, dann sie sei ein Luder, oder sie werde jedenfalls eines. Die Umbrüche jagen sich und ebenso die Entscheidungen: erstens, ob sie sich Dorsday zeigen soll, zweitens, ob sie sich ihm allein zeigen, drittens, ob sie sich töten solle oder nicht. Es sind also drei wesentliche „Gelenke“. In „Gustl“ war es bloß eins. Das „furioso“ nach dem entscheidenden Brief, da sie erfährt, daß sie Dorsday um das Geld angehen soll, wiederholt sich nach dem Gespräch mit ihm viel intensiver, wird nun sogar in die Beschreibung des von ihr tatsächlich Getanen ganz radikal hereinverwoben, als sie sich zeigt und in jenes furchtbare, krankhafte Lachen ausbricht, das sie überfällt: „Nackt steh ich da. Dorsday reißt die Augen auf. Jetzt endlich glaubt er es. Der filou steht auf. Seine Augen leuchten. Du verstehst mich, schöner Jüngling, ‚ha ha!‘ Die Dame spielt nicht mehr. Der Papa ist gerettet. Fünfzigtausend! Adresse bleibt Fiala! ‚ha ha ha!‘ wer lacht denn da? ich selber? ‚ha ha ha‘ was sind denn das für Gesichter um mich? ‚ha ha ha‘. Zu dumm, daß ich lache, ich will nicht lachen, ich will nicht. ‚ha ha ha‘“.[161])

Drei Mittel arbeitet Schnitzler aus, um die Verwirrung in den Assoziationen zu malen. Erstens die Verkürzung; die Sätze werden Bruchstücke — wer lacht? ich will nicht, Tralala, Fiala. Zweitens die Verwirrung, wie in dem eben zitierten Beispiel, wo Aeußeres, Getanes, Gefürchtetes, Gesehenes, Erinnertes bewußt durcheinander gequirlt werden, und drittens der Ausruf — „Nein, nein, Herr v. Dorsday, kurz und gut, nein. Sie haben gescherzt, selbstverständlich“.[162]) Das findet sich überall, Schnitzler aktiviert, macht gegenwärtig. Es ist ein direkter Uebergang zum Bühnenmonolog, zum Theater. Das „Tralala, Fiala“ kontrapunktiert der Dichter mit den Augenblicken, da der Tod schon an sie herantritt; als gespenstisches Motiv der väterlichen Verschuldung dringt es noch bis in ihre letzten Minuten. Raffinierte Entsprechung liegt in dem Uebermaß an Forderungen, das Dorsday und Else zunächst aufstellen. Hier zeigt sich die Hand

des Denkspielers deutlich. Else bittet Dorsday erst um eine Million, ehe sie von der wirklichen Summe, 30 000, redet, und er, ebenso übertreibend, verlangt erst ihren Besitz — beide wollen die Höhe des Verlangten geringer erscheinen lassen, indem sie eine noch viel erstaunlichere Forderung dem Anderen präsentieren. Doch Elses Uebertreibung rächt sich. Sie müßte ihn dann, nach einem Telegramm, wirklich um 50 000 angehen und das treibt sie nun erst recht zur Verzweiflung; denn vorher in einer frivolen Anwandlung hatte sie sich gesagt, daß sie Dorsday gleich auf 50 000 hätte festlegen sollen — und nun wird diese Idee, die sie als gemein empfindet, wahr. Wunsch und Wirklichkeit sind dasselbe, und sie fühlt Verschulden. Der Dialog nimmt viel breiteren Raum ein als in Gustl. Er ist absolut bühnenmäßig, mit Stoß und Gegenstoß. Der Techniker hat sich noch nie so sehr gliedernd, aufbauend, effektsicher gezeigt, wie in dieser Erzählung, deren Thema höchste Verwirrung und Untergang einer Seele ist.

Noch in den allerletzten Augenblicken setzt er einen Effekt, einen unmerklichen, aber unerhört wirksamen: Frau Cissy zeigt sich am Bett der Sterbenden in ihrer ganzen gemeinen Herzlosigkeit, die jäh aus der liebenswürdigen Oberfläche hervorbricht. Ihre Eifersucht, als der geliebte Paul sich um seine Cousine Else ärztlich bemüht, läßt sie Worte finden, die die halb Bewußtlose zu tiefst treffen — eine überraschende Wendung einer Nebenfigur, die dem Schluß noch eine echt dramatische Gegenhandlung verschafft. Leitmotivisch werden die Zwangsideen geführt; das „jawohl, Herr v. Dorsday" taucht überall auf, kunstgerecht wird die völlige Auflösung vor dem Tode am Ende ausgeführt, erschütternd das Zwangshafte dieser Kette von verzweifelnden Handlungen sichtbar gemacht: Triumph des Psychologen, Triumph des monologue intérieur. Das Tupfenhafte — wie natürlich — ist im Einzelnen auch hier zu bemerken, das Impressionistische durch die Gattung gegeben. Doch nichts mehr von den witzigen Pointen des Gustl, nichts von Persiflage und grellem Effekt. Alle Tiefen werden gezeigt, die unter dem Alltag eines Menschen schlummern, ein Mädchentyp geschaffen, der im Werk des Dichters vereinzelt steht, bis auf wenige ferne Parallelen. Eine Gipfelung der Gattung ist erreicht, bei einer einfachen Handhabung der einmal gefundenen Mittel, die der kühle Verstand des Theatertechnikers, die Weisheit des ergrauten Dichters ökonomischst zu nutzen wissen. Denkspiel und Liebesdrama, impressionistische Skizze und Dramolett finden sich zu einer völlig geschlossenen Form. Vertraute Eigenschaften,

neu eingeschmolzen, glänzen auf, die wir auch sonst erkannten — doch ohne „Verkleidung des Alters“, frei von Ueberschwang im Lyrischen, Pathos im Theatralischen. In dieser Monologgnovelle verbinden sich Impressionismus, Realismus, psychologische Analyse; das Bühnenmäßige vereint sich fugenlos mit dem Novellistischen, wie das Traumhafte fugenlos in die Wirklichkeit übergeht. Elses Traum ist nicht phantastischer als ihr Tun, ihr Tun ebenso phantastisch als folgerichtig. Alle Elemente des Erzählers und Dramatikers einten sich in diesem Gipfel der Gattung und wie es oft in Schöpfungen geht, die vollständig in nuce das ganze Können des Künstlers vollendet zeigen: sie offenbaren auch neuartige Züge, die zu neuen Möglichkeiten hinweisen.

Schlußbetrachtung.

Ein paar Monate, nachdem „Flucht in die Finsternis“ erschienen war, starb der Dichter, der in seinem letzten Werk schon den Tod als wohltätige Befreiung gestaltet hatte. Eine Krankheitsgeschichte ist dieses späte Prosawerk wie das erste große „Sterben“. Die Macht des Wahnes, seelischer „idées fixes“ zeigt sie wie „Fräulein Else“; denen, die den Wiederholer des Gleichen einzig in Schnitzler sahen, müssen die Altersschöpfungen Anlaß zur Revision bieten. Wir erkennen das Vertraute neben der neuen Variation, ohne den Dichter auf ein Schema festlegen zu müssen. Er wuchs aus dem Vorkriegswien, dem er stets noch verhaftet blieb, er wuchs aus dem Feuilleton in Denkspiel und Komödie, aus dem Wehleidigen ins Tragische, aus dem rein Lyrischen ins Epische. Der noch etwas verspielte Jongleur von Gefühlen wandelte sich zum unerbittlichen Nachzeichner ihrer Verstrickungen, der rechnende Artist fand zum Konstellationserdichter, der die Mathematik der Psyche immer mehr beherrschte. Immer sich treu, keiner Modeströmung, keinem durch den Tag heraufgespülten Thema nachjagend, wurde die Gestaltungsgabe des Alternden stärker statt schwächer; es formte die Hand des 62-Jährigen das aufwühlende Seelenmonodram von „Fräulein Else“, das nur in der künstlerischen Vollendung, nicht im Kälterwerden des Feuers den greisen Schöpfer

verrät. Als „unanständig“ verboten, weil seine Seelenkunde erotische Dinge erkannt, von der die offizielle Moral noch lange keine Kenntnis zu nehmen geruhte, als „undeutsch“ verschrien, da die Vollendung der „kleinen Form“ und der Mangel an Pathos den Bejublern alles Zerquälten und Chaotischen verdächtig erschien, zog er gelassen seine Bahn. Keinerlei bitterer Bodensatz der Enttäuschung wird spürbar in seinen Dramen und Erzählungen, keinerlei Konzession an das Herrschende, keinerlei Ambition, tiefer zu scheinen, als er ist. Er hat die großen Probleme und Widersprüche der unseligen Nachkriegszeit nicht einbezogen, er hat die Untergründe und Wechselfieber der Revolutionen und Reaktionen nicht erfassen und nicht gestalten können. Er blieb im Bezirk, der seinem Schaffen gemäß war, dem seelischen, dem des Spiels der Herzen und des Untergangs. Doch — wenn er sich so, bewußt oder nicht bewußt, einer Vergangenheit zuordnete, die gern als überholt und tot gekennzeichnet wurde, so schimmert im späten Schaffen doch Unruhe und Verwirrung der neuen Zeit durch, die nur in die gewohnte Form sich kleidet. Der Wahn Roberts, der nichts mehr erkennt, nichts mehr versteht, gehetzt in das Finstere flieht, vor dem er sich gefürchtet und das ihn endlich doch verschlingt — dieser Wahn ist in der gewohnten Erscheinungsform gestaltet, aber seine Intensität und zerstörerische Kraft ist unheimlicher als alles Bisherige. Die Nachkriegszeit bildet den einzig möglichen Hintergrund auch zu „Fräulein Else“, die selbst weiß, daß sie deren harten Ansprüchen nicht gerecht wird. Der Verfall eines Milieus wird erkenntlich, das sonst als gesichertes und in sich ruhendes die selbstverständliche Voraussetzung der Erzählungen abgab. Weniger tritt dies Neuartige da in fruchtbare Erscheinung, wo der Dichter es bewußt zwingen wollte, in der „Therese“, als da, wo es aussieht, als lausche er wieder den drängenden Stimmen der Probleme, die ihn seit je bewegten. Dieses rasante Umschlagen der Situation, diese Schläge eines unberechenbaren Zufalls, dem gegenüber der Mensch keine Macht besitzt, dieses Versinken ins Bodenlose — dies alles wirkt fast wie eine Vorwegnahme der Nachkriegszeit mit Inflation, Bürgerkrieg und Schrecken. Der Dichter, der subtilste Prägungen des Herzens, feinste Nuancierungen der Landschaft des Innern und Aeußern aufzuzeichnen wußte, er erfaßte in dieser unablässigen Rastlosigkeit, von der seine Figuren erfüllt sind, Typisches, Wesentliches des heutigen Menschen, auch wenn dieser härter und robuster geworden zu sein scheint. Indem Schnitzler Fragen des Bewußtseins und Fragen des Unbewußten miteinander verband, indem er ewige Probleme

des Erotischen immer mehr differenzierte und folgerichtig ausarbeitete, hat er der Novelle eine Höhe gegeben, von der aus Künftiges zu messen sein wird. Er brachte dem puren Stoff nach, faktisch Neues, indem er die Verwicklungen der Eifersucht, des Betrugs in Situationen konkretisierte, die in dieser exakten Gestalt noch nicht beschrieben waren. Er erfand im — monologisch gefaßten — Umbruch in einer Einzelseele ein technisches Mittel, das Allerletzte und Tiefste der Psyche zur Erscheinung zu bringen und dabei doch eine nicht abreißende Spannung aufrecht zu erhalten.

Der Theatraliker gab ähnlich unverwechselbare und unverlierbare Züge. Nicht nur, daß er wie etwa im „Anatol" inhaltlich Neues zu sagen wußte, die Form des Denkspiels, die höhere dramatische Mathematik der Bühne ist recht eigentlich von ihm mitbegründet worden. Er verfeinerte und intensivierte nicht Fragen des Gewissens und der gültigen Moral wie Ibsen, er analysierte sonst gläubig hingenommene Theatergefühle und fand selbst im Konversationsstück genug gestaltenswerte Probleme. — Er füllte das leichte Genre mit tieferer Bedeutung und wußte zugleich in der bedeutungsreicheren Tiefe des Dramas das Ernste leicht und heiter zu fassen. Nicht zuletzt deshalb, weil ein einziger Wille Charakter, Aufbau und Gestalt bestimmte, im Dramatischen wie im Epischen. Der impressionistische Charakter fand seine Entsprechung im Tupfenstil, der ihm die Welt aus tausend Fleckchen zur Stimmung gerinnen ließ. Der „in sich verschlagene" Egozentriker, als welcher der impressionistische Held sich gleich zu Beginn erwies, wurde gefangen in den Fäden des Betrugs, bewußter und geahnter Untreue, niemals gebannter Erinnerung, nicht erfüllter Pflicht gegen den Nächsten, vor dem er stets auf der Flucht war, auch wenn er ihn begehrte.

Zur Amoralität war dieser zugleich subtile und ästhetische wie mißtrauische und bedenkliche Typ prädestiniert, es zeigte sich eine Neigung zur Schufterei bei den Feinnervigen und zur Brutalität bei den Aestheten. Daß diese Verbindung sich selbstverständlich ergab, daß sie nie vom Theoretiker formuliert und als Resultat programmatisch ausposaunt wurde, beweist, wie ernst dieser als leichtfertig verketzerte Dichter in seinen Problemen verstrickt war, wie peinigend für ihn diese unauflöslichen Geheimnisse der Seele gewesen sind.

Er hob das Unbewußte ins helle Licht und machte das Bewußte fraglich, und er hatte das verzeihende Lächeln des wirklichen Schöpfers für die sich quälende Kreatur. Doch zu-

gleich wurde das Dunkel gebannt durch das schmiegsame, alle „Bewußtseinskonstellationen", Umschwünge, seelische Aggregatzustände gleichermaßen erfassende Medium einer Sprache, die selbstverständlich daherkam und ihre strenge Zucht unter Anmut verbarg. In der Monologhovelle schuf er eine neuartige, Drama und Epos verbindende Form, deren unausgenutzte Möglichkeiten wir heute erst ahnen. In Schnitzlers Hand wird sie zum einzig adäquaten Mittel zur Zeichnung einer Seele mit allen Wünschen, Aengsten, Süchten, Träumen und Exzessen. Diese Form verwirklicht wahrhaft Bergsons „durée créatrice", die „Seelenzeit", sie vollendet folgerichtig die Entwicklung der Ich-Novelle, einer uralten Gattung, ohne ins Unverstehbar-Subjektive abzugleiten. So knüpft der Finder der neuen Gestalt an die Tradition an, wie auch der Epiker die besten Quellen der deutschen Prosa zu nutzen gewußt hat. Dem empfindsamen Realismus setzt er sozusagen in der Monologhovelle ein vorläufiges Ende. Noch mehr zersplitternde Assoziationen — und eine konturlos zerfließende Woge überflutet die Grundpfeile des Geschehens; noch mehr Erinnerungsbeschwörungen und die Spannung des Gegenwärtigen geht verloren — aus der Novelle wird die formlose Unendlichkeit der Werke Prousts. Die Form wahrte Schnitzler, die äußere der Novelle, wie die innere der Ichdurchleuchtung. Er hat der „kleinen Form" die Möglichkeit intensivster Wirkung geöffnet, dramatische Impulse in geringstem Raum zu nutzen gewußt und gezeigt, daß es gleichgültig sein kann, ob einer vom Feuilleton herkommt oder von Weltanschauungslyrik. Seiner „kleinen Form" ist er treu geblieben, der von ihm gefundenen des inneren Monologs und des novellistischen Dramoletts. Er straft den Vorwurf der Unförmigkeit Lügen, den andere Kulturen gern gegen deutsche Prosa erheben, er führt den Vorwurf von der Volksfremdheit ad absurdum, der den jüdischen Dichtern von den „deutschen" oft zuteil ward. „Liebelei" wird als Vorbild und Beispiel eines Wiener Theaterstücks der Bühne erhalten bleiben, wenn seine Konflikte einer härteren Zeit als überholt gelten mögen. Die Verbindung von Anmut und Todesschrecken, Innigkeit und Witz, Gefühl und Grazie wird als unwiderstehlich sich erweisen, die klassische Dichtigkeit der Komposition als unzerstörbar. Der Marionettenspieler, der in Georg Kaiser einen würdigen Nachfahr gefunden, wird vielleicht wieder entdeckt und ins Licht gestellt werden, wenn eine geisterfülltere Epoche ihren Bestand an wahrhaften Theaterstücken mustert. Der Erfinder dramatischer, glaubhafter und wirkungssicherer Konstellationen wurde bereits entdeckt: vom Film. „Fräu-

lein Else“ und „Liebelei“ trugen dem Namen des Dichters neuen Ruhm und neue Verehrung ein, und so sehr das Medium Film des lauten Effekts bedarf, der Bestand an dramatischem Zündstoff war in beiden Fällen so reich, daß nichts hinzuerfunden, nichts vergröbert werden mußte. Ja, selbst Anmut und Erschütterung gingen nicht verloren im bewegten Bild, durch das unsichtbar die Meisterschaft des Dichters hindurchdrang. Freilich, so unbesiegbar die Künstlerschaft sich erwies, so wenig vermochte und vermag sie gegen Eingriff und Verordnung. Das Urteil der neuen Zeit ist über ihn gesprochen, aus den Herzen sollte er verstoßen werden. Der Tod hat Schnitzler gnädig vor diesem Erlebnis bewahrt. Insofern er einer Epoche angehört, die Sensibilität, Geist und Kultur als Ingrediens der Persönlichkeit schätzte, insofern er der Kultur des Herzens, des Lebens, des Schreibens bis ins Letzte verfallen war, insofern mag er in die Vergangenheit gehören, deren Zeichen immer mehr versinken. Es werden die Sätze, die ein Dichterfreund dem Toten in die Ewigkeit nachrief, zu den Abschiedsworten an eine ganze Epoche: „Schnitzler: das ist überaus süßes Leben und das bittre Sterbenmüssen. Schnitzler: das ist grau-Leben und das bittre Sterbenmüssen. Schnitzler: das ist grausames Wissen um unsere Nichtigkeit zwischen den Abgründen und Schwermut über so vieles, das wir wohl vermocht hätten, aber versäumt haben. Schnitzler: das ist auch wieder Jubel, Gehaltenes, Zartes, Mitleidendes, Mitjubeln bei unseren vergänglichen Freuden, unseren Eintagsschönheiten, unserem Glück, über das kein Gott wacht.“

Anmerkungen.

1) Specht, Arthur Schnitzler, 1922; Körner, Schnitzlers Gestalten und Probleme.

2) Wenig brauchbar: Weise, Novellistik im 19. Jahrh., Pongs, Grundlagen der Novelle im 19. Jahrh.

3) Die vollständige Arbeit war leider, da ungedruckt, nicht erhältlich; wir mußten uns mit dem Teildruck und der Inhaltsangabe begnügen.

4) Körner, S. 10.

5) Auch die psychoanalytische Betrachtungsweise Reiks in dem Buch: Arthur Schnitzler als Psychologe, sieht nur den Stoff: nämlich den allen Menschen gemeinsamen Seelengrund, wie die Psychoanalyse ihn auffaßt. Sie betrachtet das Kunstwerk wie einen Krankheitsfall und stellt lediglich mit ihren Theorien die Existenz gewisser aus wiederkehrenden Trieben folgenden Mechanismen fest.

6) Nagel, Seidler, Castl: Oesterreichische Literaturgeschichte, Cralig: Das unbekannte Oesterreich.

7) R. v. Cralig schreibt der geographischen Lage Wiens eben die milieubildende Kraft zu, die Wiedenbrüg sowie Körner auf die speziellen politischen Zeitumstände zurückführen wollen.

8) Vergl. besonders hierzu F. Saltens Erinnerungen im Bibliophilen-Jahrbuch 1931, der eine ganze Reihe bekannter Autoren nennt, die im Vorkriegswien groß wurden. Aehnlich Spechts Kapitel „Wesensherkunft".

9) Vergl. die zit. Cralig, Wiedenbrüg; ferner Moeller-Bruck: Das literarische Jung-Wien, die Essays von Salten, die bekannten Literaturgeschichten und Lublinskis Bilanz der Moderne.

10) Vergl. W. Heine: Der Prozeß um den Reigen.

11) Siehe auch „Spiel im Morgengrauen", „Leutnant Gustl".

12) Freiherr v. Leisenbohg, Georg v. Wergenthin (Weg ins Freie), St. v. Sala (Der einsame Weg), Komtesse Mizzi, Prinz Arduin, Falkenir, Herzog v. Guastalla (Komödie der Verführung), Helene v. Valois (Junge Medardus) usw.

13) Vergl. die Leisenbohg-Novelle im 1. Bd. der Prosaschriften. Die Theaterstücke zitiere ich in Zukunft als Th. St., die Prosaschriften unter P. S. Eine vollständige Ausgabe existiert nicht; die einzig vorhandene im Verlag von S. Fischer ist unvollständig und unordentlich.

14) Vergl. etwa die berühmten Affairen des Malers v. Recznizek, gestaltet im Film „Maskerade", der Schnitzlersche Figuren enthält, ohne an irgend ein Werk im Einzelnen sich anzulehnen.

15) Siehe auch Schnitzlers Komödie „Fink und Fliederbusch". Th. St. III. Bd.

16) Ein ausdrücklich geschilderter Skandal findet sich bei Schnitzler in folgenden Werken gestaltet: „Fink und Fliederbusch", „Fräulein Else", „Spiel im Morgengrauen", „Flucht in die Finsternis" (Die Damen Rolfs).

17) Vergl. Saltens Aeußerungen im Bibliophilen-Jahrbuch, der Schnitzlers Abneigung gegen körperliche Berührungen erwähnt; sowie Beer-Hoffmanns Ausspruch: „Freunde? Freunde sind wir eigentlich nicht, wir machen einander nur nicht nervös (er spricht von Schnitzler und sich)", ähnlich v. Sala „Freundschaft, wir gaben einander nur die Stichworte", Th. St. II. Bd. S. 35.

18) Siehe auch Spechts Schilderung der Verleumdungen aller Art, mit denen Schnitzlers Lebenswerk zu kämpfen hatte. S. 204.

19) Alle Operetten-Komponisten und Librettisten trafen sich mit unverrückbarer Sicherheit in Bad Ischl. Nach Baden bei Wien und auf den Semmering fuhr die „Gesellschaft" regelmäßig in jener stillschweigend-selbstverständlichen Uebereinkunft, die konstitutiv zur Struktur einer geschlossenen Oberschicht gehört.

20) Ausgeführte Ferienschilderungen finden wir in der „Frau des Weisen", „Sterben", „Frau Beate", „Weg ins Freie", „Dr. Gräsler", „Fräulein Else", „Flucht in die Finsternis", im „Weiten Land", dem „Spiel der Sommerlüfte", der „Komödie der Verführung".

21) Siehe auch Kasda im „Spiel im Morgengrauen", „Leutnant Gustl", „Fräulein Else".

22) Hierzu vergl. Spechts Kapitel „Aus jungen Jahren" und Dr. Franz Goldsteins „Spazieren mit Arthur Schnitzler", Buch- und Kunstrevue 1930.

23) Als charakteristisches Beispiel mag der Zornesausbruch der verschmähten Ilona in „Anatols Hochzeitsmorgen" gelten, die auf Maxens beruhigende Bemerkung, daß eine Störung der Hochzeit vor der Kirchentür trivial wäre — auch ein ironisch-ästhetisches, kein ethisches Argument — erwidert, sie werde bei dem großen Skandal vor der Kirchentüre schon eine neue Nuance finden. „Ich käme nämlich gleichfalls als Braut mit dem Myrthenkranz, das wäre doch originell". Th. St. 1. Bd., S. 98.

24) Das viel gerühmte Buch über den Impressionismus von Hamann etwa erscheint uns heute von einer Unvollständigkeit und Flachheit, die nur noch von dem Anspruch überboten wird, mit dem es auftritt.

25) Erstaunlicherweise ist die Abhängigkeit dieser wichtigsten weiblichen Figur im „Jungen Medardus" von der Salome Wildes ebensowenig bemerkt worden wie die des Vaters im „Ruf des Lebens" von Strindbergschen Vätern.

26) Am stärksten offenbart sich dies bei den damals gefeierten, den jungen Dichter der „Kleinen Komödie" an Ruhm weit übertreffenden Autoren wie Tovote, Land, Landsberger, deren Name heute längst vergessen ist; es gilt aber auch in sehr weitem Umfang für die literarisch weit höherwertigen Werke von Hofmannsthal, George, Jacobsen, Maeterlinck.

27) Daß „Liebelei“ mit nicht wenig Recht eine österreichische Gretchen-Tragödie genannt werden darf, daß sie in einer strengen Einheit von Zeit und Handlung komponiert ist, bemerkt sehr richtig Alfred Kerr (Die Welt im Drama 1. Bd., S. 119—142) „Alles sei zur höheren Schlichtheit gereift.“

28) Dies bestätigt auch Dr. Franz Goldstein aus verschiedenen persönlichen Gesprächen, die er mit Schnitzler führte.

29) Das wirkliche Verhältnis der Freudschen Ergebnisse zu den Dichtungen seiner und der folgenden Zeiten ist, m. W., noch nicht systematisch klargestellt. So unbestritten und oft zitiert der Einfluß seiner genial-starren Hypothese ist, so wenig ist er am konkreten Material bisher nachgewiesen. Weder Werfel noch Th. Mann können als eindeutige Beispiele gelten. Eine Erklärung liefert vielleicht die sonderbare Stellung der Psychoanalyse in der Wissenschaft; ist sie doch immer nur halb offiziell oder meist gar nicht anerkannt und nur sehr wenige Literarhistoriker und Kritiker haben sich praktisch mit ihr auseinandergesetzt. Ihre Bedeutung sowie eine meisterhafte Anwendung ihrer Methode (mit kluger Dosierung) zeigt Walter Muschgs Aufsatz: Das Dichterische im Werk Jakob Grimms, Festschrift für Ermatinger, 1933.

30) Alfred Polgars aufs Höchste gesteigerte Finessen zeigen dies auch im Bereich der methodischen Dichtungszerlegung und -zergliederung.

31) Variations jojeuses: Der Dichter und sein Stoff; Scherzo feroce: Von Glück, Sünde und Zensur; Kontrapunktische Arabeske: Komtesse Mizzi; Variation sérieuse: Das weite Land, usw.

32) Wesentliches über das stilistisch, psychologisch, wie zeitgeschichtlich und ästhetisch gleichermaßen problemreiche und aufschlußbedürftige Werk Bangs ist noch nicht erschienen. Sein Einfluß, gerade auf unserem Sprachgebiet, mag ruhig größer eingeschätzt werden, als es zunächst den Anschein hat. Seine Verwandtschaft mit Impressionismus und Décadence ist eigenartig und schwierig erfaßbar. Jedenfalls muß er mit den großen, neuromantischen Romanciers zusammen genannt werden.

33) P. S. Die Erwachenden, Bd. 5, S. 261.

34) Wir denken hier an „Casanovas Heimkehr“. „Casanova in Spa“ weist etwas andere Züge auf.

35) Am besten erkannt von Körner, dessen Darstellung hier ihr Bestes gibt, sodaß unsere Arbeit in diesem Punkt kürzer gehalten werden darf und vor allem neue oder abweichende Meinungen zur Diskussion stellt.

36) Wir beschränken uns bei der Charakteranalyse bewußt nicht auf die erzählenden Werke des Dichters. So sehr diese Beschränkung sonst wegen der Ueberfülle des Materials geboten war, so sinnlos erscheint sie hier, da die Menschen der Novellen und Dramen in einer so engen unterirdischen Kommunikation steht, daß ein Auseinanderreißen die Typologie notwendig zur Unvollständigkeit verurteilen würde.

37) Th. St. 1. Bd., S. 45.

38) Die genaue Datierung der einzelnen Novellen ist noch nicht geklärt. Schinnerers sehr sorgfältige Bibliographie, die mit Hilfe des Dichters selber abgefaßt wurde, nennt für „Sterben“ 1892, für „Blumen“ 1894 als Erscheinungsjahr und stimmt darin mit den Datierungen der Ausgabe von S. Fischer überein. Jedoch datiert sie den „Abschied“ von 1896, während Fischer 1895 nennt. Nun ist nicht entschieden, ob die Jahresbezeichnungen der Fischer-Ausgabe dem Entstehungs- oder Erscheinungsjahr gelten; bezeichnen sie das Druckjahr, so muß „Sterben“ 1894 angesetzt werden. Bezeichnen die Zahlen das Entstehungsjahr, so muß man sich wundern, daß der gewissenhafte Bibliograph Schinnerer nicht die Gelegenheit ergriff, zu den Ziffern des Erstdrucks die des Entstehungsjahres hinzuzusetzen, wie er es bei „Sterben“ tat. Wahrscheinlich erschienen ihm die Fischerschen Daten zu ungenau, mehr auf ungefähr, als auf wirklicher Kenntnis beruhend — wie ja die Edition im Ganzen als recht mangelhaft bezeichnet werden muß.

39) Th. St. 1. Bd., S. 80.

40) In wie weit dieser Menschentyp auch der Zeitströmung des Impressionismus verhaftet scheinen mag, wird in einem späteren Kapitel dargetan.

41) Th. St. 1. Bd., „Episode“.

42) Nur als kurzer Beweis folge hier eine Zusammenstellung der hauptsächlichsten männlichen Figuren, die diese „Flucht vor der Verantwortung“ antreten, Anatol, Fedor (Märchen), Hugo Losatti (Vermächtnis), Julian Fichtner (Einsamer Weg), Georg (Puppenspieler), Georg v. Wergenthin, (Weg ins Freie), Der junge Doktor (Frau des Weisen), Fridolin (Traumnovelle), Sylvester Thorn (Gang zum Weiher), Karl (Das neue Lied), Kasimir (Therese), Robert (Flucht in die Finsternis).

43) Es sei nur an Fedor Denner (Märchen), Georg v. Wergenthin, Hofreiter, Dr. Eckold (Stunde des Erkennens), Präsident Westerhaus (Komödie der Verführung), Felix (Sterben), H. Bermann (Weg ins Freie) u. a. erinnert.

44) Siehe Beatrice, die Loschi wegen ihres Traumes verstößt (Schleier der Beatrice) Th. St. 2. Bd.

45) Der Schauspieler Konrad Herbot (Große Szene) findet auch nicht den Mut, seinen Betrug einzugestehen, doch seine furiose, eitle und nie aussetzende Phantasie läßt ihn die Auseinandersetzung zu einer lustvollen Szene ausgestalten, in der er alle Register so virtuos zieht, daß er den Anderen nicht nur, sondern beinah sich selbst von seiner Unschuld überzeugt. Die lauschende Frau erkennt freilich voll Schrecken, daß ihm Alles, selbst die Gemeinheit, Anlaß zur glanzvollen Szene wird.

46) P. S. 2. Bd., S. 312.

47) Julian Fichtner gibt zu, daß er, wenn sich die Verlassene seinetwegen erschossen hätte, sich wohl dieses Opfers für wert gehalten hätte.

48) Hier argumentiert Specht ganz mit Recht gegen die dumme Behauptung, Schnitzler wiederhole sich nur, auch bei den „Alternden“. Aber er sieht den Anatol-Typ falsch, er argumentiert gegen eine aus eben der gleichen falschen Sicht geborene Ansicht. Doch ist

49) ihm zuzubilligen, daß der Meinung, dem Dichter sei der Vorwurf der Unproduktivität zu machen, nur aufs Energischste entgegengetreten werden kann.

50) Ganz unwichtige Randfiguren wie den Konsul und den Onkel in „Spiel im Morgengrauen" z. B. lasse ich fort, um den Stoff nicht allzusehr anschwellen zu lassen.

51) Furtmüllers scharfsinnige Explikation des Hofreiterschen Charakters bestätigt von anderer Seite her unsere Behauptung.

52) Prosa-Stücke 4. Bd., S. 277.

53) Die Stelle lautet:
„Ich frage Sie, mein Freund, gibts bessere Treue,
Gibts, frag ich, klarer noch, gibts eine andere
Auf Erden zwischen Mann und Weib, Andrea,
Als die Teresa eben mir bewies?
Sie kehrte mir zurück. Nur das ist Treue,
Die einzige die mit Fug so heißen darf."
Th. St. 5. Bd., S. 509.

54) Das formuliert Körner ausgezeichnet, wenn er auch nicht alle Konsequenzen für die Struktur von Menschen und Konflikten daraus zieht.

55) Auf eine Auseinandersetzung mit der Arbeit von Georgette Boner muß verzichtet werden. Wohl erkennt die Verfasserin die zwei Grundtypen, doch kaum ihre Verbindung; sie formuliert ein „Illusionsproblem", was wir „Selbsterkenntnis im Wendepunkt" nennen, aber sie geht über Andeutungen nicht hinaus. Da jedoch die äußeren Fakten, vor allem im Kapitel von der berufstätigen Frau vollständig und übersichtlich gegeben werden, fassen wir uns in diesem Punkt kurz.

56) Auf eine ausführliche Analyse dieses schwächsten Werks Schnitzlers kann umsomehr verzichtet werden, als sie Körner sehr verständig vorgenommen hat.

57) Specht versucht mit Recht den Vorwurf der ausschließlichen Prävalenz der Erotik abzuwehren, doch er tut es, indem er — was zunächst erlaubt ist — zeigt, wieviel Stoffe anderer Natur sind. Nur zeigt er dann nicht, daß bei diesen sowohl wie bei den scheinbar pur erotischen ein gemeinsamer Untergrund vorliegt, den es nachzuweisen gilt.

58) Diesen Ruf vernehmen alle Frauengestalten — auch die des ersten Typs — nur schwächer. Eine Aufzählung erübrigt sich. Bezeichnend ist auch, daß der Dichter ein Drama eben mit diesem Wort benannt hat. Die Heldin allerdings stürzt über mehrere Leichen in die Arme eines bis dahin recht Unbekannten: Schnitzler hat das Motiv überdimensioniert.

59) Körners Behauptung in den preußischen Jahrbüchern, Fräulein Else sei die erste weibliche Figur, deren Innenleben ausführlich geschildert sei, ist falsch. Frau Bertha Garlan und Frau Beate sind vor „Fräulein Else" geschrieben.

60) P. S., II. Bd., S. 14.
Ueber die Frage der berufstätigen Frauen, die fast immer Künstlerinnen oder Kunstlehrerinnen sind, unterrichtet neben Boner auch Wiedenbrüg, wenn beide auch die Bedeutung dieses Faktums überschätzen.

61) Bezeichnenderweise hat Schnitzler eine ähnliche tragikomische Leisenbohg-Situation schon viel früher in der 1902 erschienenen, in die Sammlung „Kleine Komödie“ aufgenommene Groteske: Exzentrik geschildert.

62) Das Aerztliche im Werke Schnitzlers ist so häufig herausgestellt worden, neben Salten zuletzt noch geradezu statistisch von Wiedenbrüg, daß eine Analyse dieses Zugs sich erübrigt. Auf innere Beziehungen wird im Kapitel über die Konstellationen eingegangen werden.

63) Der Terminus „Konstellationen“ findet sich gelegentlich bei Körner und Boner, doch nicht als zentrales Wesensmerkmal gefaßt.

64) Auch Specht kommt trotz seiner Verteidigung, der Dichter sei nicht ausschließlich erotischer Dichter, weil einige Erzählungen andersartige Probleme enthielten, von dieser Auffassung nicht los.

65) Dies ist ein Terminus der Gestaltpsychologie (Wertheimer, Köhler), die auch diese Umdrehung, Neubelichtung einer vorher vertrauten Situation von der psychologisch-experimentellen Seite aus geschildert hat.

66) Auch hier könnte man den Titel umkehren: Die Toten schweigen nicht, sie wirken vielmehr weiter. Die Verwandtschaft mit den großen nordischen Dramatikern wird ohne weiteres sichtbar.

67) Aehnlich mißdeutet Casanova (Casanova in Spa) die Bitte zur Abreise, die ihm auf einem billet-doux zugesteckt wird.

68) Die Erzählung „Ein Abschied“ etwa ist so gehalten. Sie ließe sich mühelos in die „Ich-Form“ gießen, soweit ist die Entfaltung der Nuancen im Ablauf der Empfindungen ausgemalt — auch hier eine Art psychisches Photogramm.

69) Diese Technik des „Hin und Her“ findet sich im „Gustl“: Erschießt er sich, ja oder nein;bei „Fräulein Else“: „Bring ich mich um, zeige ich mich Dorsday oder nicht, rette ich den Vater, ich muß, ich kann nicht;“ bei Kasda (Spiel im Morgengrauen): „Gewinnt oder verliert er, bekommt er das Geld, bekommt er es nicht“. Der Terminus mag nicht sehr glücklich gewählt sein. Was er bezeichnet ist ein Spannungsmittel, das auf der Bühne sehr häufig verwendet wird: schon in der „Frage an das Schicksal“ (wird Cora hypnotisiert oder nicht). Es ist speziell dem Techniker Schnitzler eigen, der es in seinen Prosa-Novellen verwendet, und ihnen so dramatische Geladenheit verleiht.

70) Prosaschriften 1. Bd., S. 44.

71) Es bedarf gerade in dieser Novelle keiner spitzfindigen Interpretation, um die außerordentliche Verwickeltheit der auskonstruierten Identifikationen zu sehen. Körner irrt, wenn er meint, diese Novelle stehe fremd im Gesamtwerk.

72) Der Ausdruck „Denkspieler“ stammt von Bernhard Diebold, der Terminus „Liebesdenker“ von Alfred Kerr.

73) Diese Verwicklung findet sich ja in jener berühmten Szene aus Goethes Wahlverwandtschaften, da Eduard in den Armen seiner Gattin an Ottilien denkt. Schnitzler ist jedoch sicherlich nicht direkt davon beeinflußt; vielmehr trieb ihn seine ganze Erfindungstechnik in diese Richtung. Beiden Dichtern gemeinsam ist vor allem, daß sie mißverstanden wurden.

74) Es ist interessant, an einer offenkundigen Schwäche anzuknüpfen, um feststellen zu können, daß die Konstellation über den Charakter triumphiert. Schnitzler brauchte Genias Betrug in diesem Stück, wo jeder dem Andern etwas wegzunehmen sucht: Hofreiter dem Bankier Natter Adele, seinem Freund Maurer Erna, diese nimmt Genia den Gatten Hofreiter, während Genia ihrerseits ihrer Freundin, Frau v. Aigner, den Sohn Otto wegnimmt.

75) Der vorübergehende Fremde erscheint in „Sterben", „Leutnant Gustl", „Die Fremde", „Der Weg ins Freie", „Märchen", „Fräulein Else", „Therese", „Spiel im Morgengrauen".

76) Th. St., 1. Bd., S. 180.

77) Die Parodie Alfred Kerrs im 3. Bd. der „Welt im Drama" zeigt einen großen Teil jener Wesenszüge in grotesker Uebersteigerung. Doch erfaßte sie nur die Vermengung des Seins mit dem Schein, weniger die Rolle des „Umschlags" und des Schicksals.

78) Th. St., 3. Bd., S. 144.

79) Zusammenzunehmen damit wäre etwa der von uns erwähnte Zug des „Duells für die Falsche", der häufig auftritt. Man denke nur an „Liebelei", das „Tagebuch der Redegonda", den „Großen Wurstl", um nur die auffälligsten Beispiele anzuführen.

80) Der Ausdruck von Alfred Kerr, „Die Welt im Drama" 1. Bd., S. 128.

81) Dies wird bestätigt durch mündliche und schriftliche Aeußerungen des Freundes des Verstorbenen, Dr. F. Goldstein, der immer wieder betonte, wie auffallend wenig sich der Dichter mit der Literatur der früheren und zeitgenössischen Autoren beschäftigt hat, wie sehr Schnitzler immer wieder von den Dingen sprach, die ihn seit seinen ersten Versuchen beschäftigt hatten, und um die er sein Leben lang gerungen hat.

82) Th. St., 5. Bd., S. 494.

83) P. S., 2. Bd., S. 311.

84) Th. St., 2. Bd., S. 32.

85) Vergl. auch das „Buch der Sprüche und Bedenken", das sonst hier in voller Absicht wenig zitiert wird, da es sich, wie der Dichter im Vorwort selber betont, um gelegentliche Gedanken handelt, die sich sehr häufig widersprechen. Die zunächst absurd erscheinende Idee jedoch, daß auch der Wahn, der Tod, nur ein verzweifelter Ausweg aus unbewältigten Seelenzuständen ist, wird hiermit noch belegt: „Es gibt allerlei Flucht aus Verantwortung: Es gibt eine Flucht in den Tod, eine Flucht in die Krankheit, und eine Flucht in die Dummheit."

86) Th. St., 5. Bd., S. 425.

87) Auch der plötzliche Tod des Bäckermeisters in „Leutnant Gustl" wird in geheimnisvoller Weise mit dem intensiven Wunsch des Leutnants zusammengebracht.

88) Es kann nicht Aufgabe dieser Arbeit sein, die zahlreichen Träume im Erzählwerk des Dichters zu analysieren. Reik und Körner haben hier schon das Wesentliche getan. Wir gehen nur auf das grundsätzliche Problem der Beziehung zur Realität ein.

89) Auch die Gestalt des Neffen Richard, dessen Werbungen auf sie im Geheimen einen großen Eindruck gemacht haben, gewinnt in ihrem Träumen erhöhte, gesteigerte Bedeutung.

90) Etwa im „Grünen Kakadu“ oder in der „Weissagung“.

91) Im „Buch der Sprüche und Bedenken“ gibt der Dichter in dem Kapitel über Wille und Vorsehung ausführliche theoretische Erörterungen in diesem Sinne. Mehrmals widerspricht er sich, doch sein Werk bestätigt nur jene Theorie, die das zufällige und Sinn-Entleerte des Schicksals betonen. Zu einer Anzahl Gedanken, wie etwa über das Verhältnis des Zufalls zur Geschichte finden sich keine Ausführungen im Dichtwerk — vermutlich wäre Schnitzler hier in schwere Widersprüche geraten — da er in einem historischen Werk die Rolle des Zufalls nicht in gewohnter Weise hätte spielen lassen können.

92) Dies Schnitzler vorzuwerfen (Wiedenbrüg, Körner, Landsberg) rührt von einer grundsätzlich zu engen Auffassung des Dichters überhaupt her. Daß jeder Künstler a priori im Religiösen verankert sein muß, kann nicht als bewiesen gelten. Man stellt den Dichter von vorneherein unter Maßstäbe, die für ihn gar keine Berechtigung haben.

93) Sie seien hier noch einmal namentlich aufgeführt: „Sterben“, „Blumen“, „Abschied“, „Der Ehrentag“, „Die Toten schweigen“, „Andreas Thameyers letzter Brief“, „Leutnant Gustl“, „Die griechische Tänzerin“, „Die Schicksale des Freiherrn von Leisenbohg“, „Die Fremde“, „Die Weissagung“, „Der Tod des Junggesellen“, „Das tote Gabriel“, „Das Tagebuch der Redegonda“, „Der Mörder“, „Die dreifache Warnung“, „Die Hirtenflöte“, „Fräulein Else“, „Frau Beate und ihr Sohn“, „Casanovas Heimfahrt“, „Traumnovelle“, „Spiel im Morgengrauen“, „Flucht in die Finsternis“.

94) Th. St., 1. Bd., S. 46.

95) P. S., 1. Bd., S. 11.

96) Wie sehr das pur „Stimmungsmäßige“ zur Gefahr werden kann, zeigt ein Vergleich mit H. Bang, dessen lange, dahingleitende Stimmungsmalereien stets Handlung und Menschen zu ersticken drohen.

97) P. S., 1. Bd., S. 25.

98) P. S., 3. Bd., S. 21.

99) Er beschränkt sich auf einige Andeutungen und berücksichtigt mehr das Drama, vor allem das Maeterlincks, als die Prosa und ihre Stilprinzipien.

100) P. S., 1, S. 142.

101) Besonders die Wiederholungen zeigen das Zersplitterte, Pünktchenhafte.

102) 1. P. S. 2. Bd., S. 282.

103) Das Zusammenwirken der einzelnen Sinnesreize optischer und geruchsmäßiger Art zu einer Gesamtempfindung wird wieder ganz deutlich. Auch das Assoziative tritt heraus: Er versucht sich zu erinnern an die Tote — und zuerst assoziiert er sich selbst in der Situation des Sterbetages; erst dann verdichtet sich das Bild der Gattin.

104) Th. St., 3. Bd., S. 80. (Der einsame Weg)

105) P. S., 6. Bd. „Fräulein Else“, S. 69.

106) Die Figur der Dirne etwa, die ihren Platz bei diesem erotischen Erdenker doch eigentlich hätte finden müssen, kommt kaum vor. Dabei hätte sich etwa die Einsamkeit bei scheinbar naher Berührung gerade hier sehr gut gestalten lassen. Oder die Bedenkenlosigkeit etwa, mit der das Sexuelle sich da anbietet, im Gegensatz zu den verborgenen Wünschen der Halbwüchsigen, Behüteten hätte wirksame Kontraste abgegeben, die in der gleichzeitigen österreichischen Literatur Ausdruck und Darstellung gefunden haben. (Werfel, Stefan Zweig).

107) Th. St., 2. Bd., S. 369.

108) Hamann, Luise Thon.

109) P. S., 2. Bd., S. 9. Zu dem Wort „flimmern", zu der ganzen Wortzahl des Dichters vergl. besonders die Arbeiten Louise Thons über die Sprache des deutschen Impressionismus.

110) P. S., 4. Bd., S. 10.

111) Interessant ist die typische Vorliebe für Partizipien, die den Impressionisten bis ins Alter nicht verläßt.

112) P. S., 1. Bd., S. 22.

113) Th. St., 3. Bd., S. 19.

114) P. S., 1. Bd., S. 122. Die Erzählung ist zerlegt in lauter kleine Abschnitte, die sogar durch den Druck kenntlich gemacht sind.

115) „Die kleine Komödie" S. 210. Der Held sucht das Versteck eines Schatzes, ohne es zu finden.

116) Die Verwendung der Pünktchen ist sehr bezeichnend. Im „Leutnant Gustl" und vielen anderen Erzählungen bilden sie ebenfalls das Hauptinterpunktionszeichen. In „Fräulein Else" hat er sie absichtlich vermieden.

117) P. S., 2. Bd., S. 177.

118) Th. St., 3. Bd., S. 77.

119) 1. Bd., S. 29, Th. St.

120) Ebenda, S. 34.

121) P. S., 2. Bd., S. 185.

122) Ebenda, S. 204.

123) Th. St., 3. Bd., S. 212.

124) P. S., 1. Bd., S. 99.

125) P. S., 4. Bd., S. 312.

126) Auch Körner, in den Preußischen Jahrbüchern, findet sich nicht damit ab.

127) P. S., 2. Bd., S. 184.

128) P. S., 5. Bd., S. 21.

129) P. S., 4. Bd., S. 247.

130) P. S., 6. Bd., S. 108.

131) Ebenda, S. 146.

132) P. S., 4. Bd., S. 130.

133) Genauen Erscheinungsort und genaues Erscheinungsjahr gibt Schinnerers Ausgabe im Nachwort an.

134) P. S., 1. Bd., S. 153.

135) Th. St., 3. Bd., S. 234.
136) Th. St., 1. Bd., S. 220.
137) Th. St., 5. Bd., S. 290.
138) Ebenda, S. 315.
139) „Leutnant Gustl“: 1900, „Fräulein Else“: 1924.
140) „Kleine Komödie“, S. 41. Auch die früher zit. Stelle aus „Reichtum“ S. 210 wäre anzuziehen.
141) P. S., 1. Bd., S. 213.
142) Wir häufen hier die Zitate: Sprachliche Untersuchung fordert an sich öfteres Belegen als Analyse des Gehaltes, der sich nicht so im Einzelnen zitieren läßt. Auch lassen sich die Monologstücke schlecht verkürzt wiedergeben.
143) P. S., 2. Bd., S. 122.
144) Ebenda, S. 173.
145) P. S., 6. Bd., S. 63.
146) P. S., 1. Bd., S. 246.
147) P. S., 1. Bd., S. 246.
148) P. S., 1. Bd., S. 271.
149) Ebenda, S. 274.
150) Ebenda, S. 283.
151) Ebenda, S. 287.
152) Bei den Kapitelüberschriften der Spechtschen Biographie im 1. Kapitel erwähnten wir diesen musikalischen Zug, der sich aber bei dem Wiener Dichter nicht sonderlich bemerkbar macht, wenn auch Wiedenbrüg anderer Ansicht ist. Der straffe Techniker unterliegt zwar zuweilen dem Erinnerungs- und Stimmungsmaler, doch die kurze Form der Novellen bewahrt ihn im allgemeinen vor schwelgerisch-musikalischen Exkursionen.
153) P. S., 6. Bd., S. 10.
154) Ebenda, S. 23.
155) Ebenda, S. 26.
156) Ebenda, S. 16.
157) Ebenda, S. 77.
158) Ebenda, S. 46.
159) Ebenda, S. 58.
160) Ebenda, S. 59.
161) Ebenda, S. 83.
162) Ebenda, S. 54.

Literatur-Verzeichnis.

1. Werke über Schnitzler.

Arnold, Robert, F.: Ueber „Casanova in Spa". Das lit. Echo, Echo der Bühnen, 22/15.

Bab, Julius: Der Anteil der Juden am modernen Drama. Mitteilungen der Großloge für Deutschland 8 VIII. Jahrg. UOBB.

Bergmann, Hugo: Ueber den „Weg ins Freie", „Ost und West", 8 V, III. 8. 9.

Boner, Georgette: Arthur Schnitzlers Frauengestalten, Diss. Zürich 1930.

Czinner, Paul: Arthur Schnitzler. Der Merker, Wien II. — 5.

Edschmid, Kasimir: Profile: Schnitzler oder der psychologische Roman. Das Feuer, Weimar, I. Jahrg. 1919 bis 1920.

Eloesser, Arthur: Drei Erzähler (J. Wassermann, H. Mann, A. Schnitzler), Deutsche Rundschau XXXXV/10.

Faesi, Robert: Hauptmann und Schnitzler, die Sechzigjährigen. Der Lesezirkel IX/12.

Feigl, Leo: Arthur Schnitzler und Wien. Wien 1911.

Friedmann, H.: Schattenspiele (Ueber „Marionetten") „Ost und West". VI/12.

Fröhlich, Otto: Arthur Schnitzlers künstlerische Entwicklung (ein kritischer Versuch). Der Merker VII/7.

Furtmüller, Karl: Schnitzler Tragikomödie „Das weite Land", Zentralblatt für Psychoanalyse und Psychotherapie. I. 8.

Goldstein, F.: Spazieren mit Arthur Schnitzler, Buch- und Kunstrevue, Beilage der „Wirtschaftskorrespondenz für Polen", Sept. 1930.

Großmann, Stephan: Schnitzler, Das Tagebuch II/13.

Harden, Maximilian:	Ueber den „Schleier der Beatrice“, Zukunft XI/26.
Heilborn, Ernst:	Ueber „Hirtenflöte“, „Der Tod des Junggesellen“, „Der Mörder“, „Der tote Gabriel“, „Das Tagebuch der Redegonda“, „Die dreifache Warnung“. Das lit. Echo XIV/24.
Heilborn, Ernst:	Ueber „Frau Beate und ihr Sohn“. Das lit. Echo XV/19.
Heilborn, Ernst:	Ueber „Casanovas Heimfahrt“, Das lit. Echo XI/8.
Helbling, Karl:	Arthur Schnitzler, Der Lesezirkel XII/5.
Kapp, Julius:	Arthur Schnitzler, Leipzig 1902.
Kappstein, Theodor:	Arthur Schnitzler und seine besten Bühnenwerke. Eine Einführung. Berlin O. J.
Kerr, Alfred:	Gesammelte Schriften. Die Welt im Drama. Bd. I, Bd. III. Berlin 1926.
Kienzel, Hermann:	Ueber den „Weg ins Freie“. Das lit. Echo XI/1.
Klemperer, Viktor:	Arthur Schnitzler, „Ost und West“, VI/5-6.
Körner, Joseph:	Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme Zürich, Leipzig, Wien 1921.
Körner, Joseph:	Arthur Schnitzlers Spätwerk. Preußische Jahrbücher 208, 1927.
Körner, Joseph:	Arthur Schnitzler und Sigmund Freud (über Th. Reik: Arthur Schnitzler als Psychologe). Das lit. Echo XIX/13.
Krell, Max:	Ueber „Fräulein Else“. Die Literatur XXVII/7.
Landsberg, Hans:	Arthur Schnitzler, Moderne Essays. Berlin 1904.
Lucka, Emil:	Arthur Schnitzler als Charakterologe. Die Literatur XXIX/8.
Merker, der	Schnitzlers Heft III/9.
Minor, J.:	Ueber den „Jungen Medardus“, Oest. Rundschau, XXV/5.

Moderne Welt, die	III/12 Schnitzlerheft.
Muret, Maurice:	Arthur Schnitzler „La nouvelle revue“ IV, 1908.
Ratislav, J. K.:	Schönherr und Schnitzler, Die Quelle. Wien, IV/19.
Reik, Theodor:	Arthur Schnitzler als Psychologe. Minden 1913.
Roseeu, Robert:	Arthur Schnitzler (Sammlung: Der moderne Dichter). Berlin 1913.
Rundschau, Die neue:	5. Heft, Mai 1922. Arthur Schnitzler zu seinem 60. Geburtstag.
Sachs, Hans:	Die Motivgestaltung bei Schnitzler. Imago Wien II/3.
Salkind, Alexander:	Arthur Schnitzler. Berlin 1907.
Salten, Felix:	Gestalten und Erscheinungen, Berlin 1913.
Schmid, F. O.:	Arthur Schnitzler und die Jung-Wienerschule, Berner Rundschau IV/3.
Schinnerer, Otto:	Schnitzler-Bibliografie d. Jahrbuch d. dtsch. Bibliophilen u. Literaturfreunde. Wien 1932.
Schumann, Wolfgang:	Arthur Schnitzler zu seinem 60. Geburtstag, Kunstwart XXXV/8.
Sittenberger, Hans:	Wiener Dramatiker. Das lit Echo I/8.
Strobl, Karl, H.:	Arthur Schnitzler. Das lit. Echo XI/8.
Ubell, Hermann:	Arthur Schnitzlers künstlerische Persönlichkeit. „Die Zeit“, Wien No. 211. 1898.
Ubell, Hermann:	Wiener Novellen. Das lit. Echo VIII/1.
Wallisch, Friedrich:	Arthur Schnitzler zu seinem 60. Geburtstag. Das deutsche Drama V/4.
Walzel, Oskar:	Arthur Schnitzler, Der Zwinger II/6.
Wiedenbrüg, H.:	Literarische Motive in der erzählenden Kunst Arthur Schnitzlers. Diss. Frankfurt a/Main 1932.
Wiegler, Paul:	Ueber „Spiel im Morgengrauen“, Die Literatur, XXXIII/3.

2. Allgemeine Werke.

Beitan, Ingelore: Nietzsche als Umwerter der deutschen Literatur. Diss. Frankfurt a/Main 1933.

Berendson, W.: Der Impressionismus Hugo von Hofmannsthals, Hamburg 1920.

Cralig, Richard, von: Das unbekannte Oesterreich. Wien 1917.

Diebold, B.: Anarchie im Drama. Frankfurt a/Main 1922.

Friedemann, Käthe: Die Rolle des Erzählers in der Epik. Leipzig 1910.

Hamann, Richard: Der Impressionismus im Leben und Kunst. Berlin 1907.

Hirsch, Arthur: Der Gattungsbegriff Novelle. Diss. Frankfurt a/Main 1928.

Jahrbuch der deutschen Bibliophilen und Literaturfreunde, Wien 1932/33, herausgegeben von Leo Feigl.

Landsberger, F.: Impressionismus und Expressionismus. Leipzig 1919.

Lublinski, S.: Bilanz der Moderne. Berlin 1904.

Meier-Gräfe, J.: Impressionisten. München 1907.

Meyer, R. M.: Das literarische Jung-Wien. Velhagen und Klasings Monatshefte, No. 221.

Möller-Bruck, A.: Das junge Wien. Wien 1902.

Nagel-Seidler-Castl: Oesterreichische Literaturgeschichte.

Pongs, Hermann: Grundlagen der Novellistik im 19. Jahrh. Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts. Frankfurt a/Main 1930.

Thomese, Ika: Romantik und Neuromantik mit besonderer Berücksichtigung Hugo von Hofmannsthals. Diss. Utrecht 1927.

Thon, Louise: Die Sprache des deutschen Impressionismus Diss. Bonn 1927.

Walzel, Oskar: Gehalt und Gestalt. Leipzig 1930.

Walzel, Oskar: Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart. Leipzig 1930.

Weise, Gerhard: Die Entwicklung der österr. Novellistik im 19. Jahrhundert. Diss. Frankfurt a/Main, 1928.

Verzeichnis der Werke von Arthur Schnitzler.

Genauere Angaben über Privatdrucke, Verfilmungen, Vertonungen, etc. siehe Otto N. Schinnerers Verzeichnis im Jahrbuch deutscher Bibliophilen und Literaturfreunde 1932/33.

1. Abteilung: Die erzählenden Schriften.

I.: **„Die kleine Komödie“,** Sammlung unveröffentlichter Erzählungen aus der Frühzeit, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Otto P. Schinnerer, New York. (Fischer-Verlag 1932):

Welch eine Melodie (1885)
Er wartet auf den vazierenden Gott (1886)
Erbschaft (1887)
Amerika (1887)
Der Fürst ist im Hause (1888)
Mein Freund Ypsilon (1889)
Der Andere (1889)
Reichtum (1889)
Die drei Elixiere (1890)
Die Braut (1891)
Der Sohn (1892)
Komödiantinnen (1893)
Der Witwer (1894)
Der Empfindsame (1894)
Die kleine Komödie (1895)
Um eine Stunde (1899)
Die Nächste (1899)
Ein Erfolg (1900)
Wohltaten, still und rein gegeben (1900)
Legende (1900) Fragment.
Die grüne Cravatte (1901).
Exzentrik (1902)
Geschichte eines Genies (1907)

II.: **Die erzählenden Schriften,** Gesamtausgabe bei S. Fischer,

1. Band:

Sterben (1892)
Blumen (1894)

Ein Abschied (1895)
Die Frau des Weisen (1896)
Der Ehrentag (1897)
Die Toten schweigen (1897)
Andreas Thameyers letzter Brief (1900)
Der blinde Geronimo und sein Bruder (1900)
Lieutenant Gustl (Später Leutnant Gustl) — 1900.
Die griechische Tänzerin (1902)

2. Band:

Frau Bertha Garlan (1900)
Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg (1903)
Die Fremde (1903)
Die Weissagung (1904)
Das neue Lied (1905)
Der Tod des Junggesellen (1907)
Das Tagebuch der Redegonda (1909)
Der Mörder (1910)
Die dreifache Warnung (1911)
Die Hirtenflöte (1911)

3. Band:

Der Weg ins Freie (1908)

4. Band:

Frau Beate und ihr Sohn (1913)
Dr. Gräsler, Badearzt (1917)
Casanovas Heimfahrt (1918)

5. Band:

Therese, Chronik eines Frauenlebens (1928)

6. Band:

Die Erwachenden

Fräulein Else (1924)
Die Frau des Richters (1925)
Traumnovelle (1925)

III.: **Einzelne Schriften** (bei S. Fischer, Berlin)

Spiel im Morgengrauen (1926/27)
Flucht in die Finsternis (1931)

2. Abteilung: Die Theaterstücke.

1. Band:

Anatol (1889/90)
Das Märchen (1891)

Liebelei (1894)
Freiwild (1896)
Das Vermächtnis (1897)

2. Band:

Paracelsus (1897)
Die Gefährtin (1898)
Der grüne Kakadu (1898)
Der Schleier der Beatrice (1899)
Lebendige Stunden (1900/1901)

3. Band:

Der einsame Weg (1903)
Zwischenspiel (1904)
Marionetten (1906)
Der Ruf des Lebens (1905)

4. Band:

Komtesse Mizzi (1907)
Der junge Medardus (1909)
Das weite Land (1910)

5. Band:

Professor Bernhardi (1912)
Komödie der Worte (1915)
Fink und Fliederbusch (1917)
Die Schwestern oder Casanova in Spa (1919)

Einzelne Schriften.

Der Reigen, 10 Dialoge (1896) — Bei S. Fischer 1931 —
Komödie der Verführung (1924)
Der Gang zum Weiher (1926)
Im Spiel der Sommerlüfte (1929)

Lebenslauf.

Ich, Richard Plaut, bin am 22. Juli 1910 als Sohn des Arztes Dr. Theodor Plaut und seiner Ehefrau Meta, geb. Plaut, in Frankfurt a. Main geboren und deutscher Staatsangehöriger. Ich besuchte erst die Cossmannsche Privatschule und dann von 1920/1929 das Goethe-Gymnasium meiner Heimatstadt, das ich Ostern 1929 mit dem Zeugnis der Reife verliess. Die ersten 3 Semester (Sommer 1929, Winter 1929/30, Sommer 1930) studierte ich in Frankfurt, den Winter 1930/31 in Berlin. Sommer 1931 kehrte ich nach Frankfurt zurück, wo ich bis zum Sommer 1933 blieb. Von da ab bis zu meiner Promotion (29. Juni 1935) studierte ich in Basel. Meine Studienfächer waren Germanistik, Geschichte und Philosophie.

Während meiner Studien nahm ich an den Vorlesungen und Uebungen bei folgenden Professoren teil: Bächtold (†), Dovifat, Hagemann, Hartung, Max Herrmann, Mannheim, Marcks, Naumann, Petersen, Platzhoff, Rheindorf, Gerhart Ritter, Fedor Schneider (†), Schultz, Schwietering. Zu besonderem Dank bin ich verpflichtet meinen Lehrern Heusler, Hoffmann-Krayer, Horkheimer, Pfeiffer-Belli, Schmalenbach, Sommerfeld, Tillich, Wiesengrund, Zinkernagel.

Die vorliegende Dissertation entstand unter der Leitung von Herrn Prof. Dr. Franz Zinkernagel (†), dem ich für alles, was er an mir tat, tiefsten Dank schulde.

Druck von Kornsand & Co., Frankfurt a. M., Gutleutstr. 110